MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07908013 1

MASTER SCHOOL
of
Modern Piano Playing & Virtuosity

ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS

Book IV

CARL FISCHER

MT
222
J66
v. 4

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/masterschoolofmo04jona

Master School

of

Modern Piano Playing & Virtuosity

A universal method embracing all the technical, esthetic and artistic features required for the highest pianistic virtuosity.

Having, as additional features, excerpts from the pedagogical works of Clementi - Johannes Brahms - Czerny - Falcke - Germer - Herz - Hummel - Joseffy - Kullak - Liszt - Moszkowski - Philipp - Pischna - Plaidy - Rosenthal-Schytte - Tausig - Safonoff - Wiehmayer.

Containing approximately one thousand annotated, instructive examples taken from the entire classic and modern repertoire of the piano.

Possessing, as an unprecedented feature, the

Original Exercises, Expressly written for this Work

by

Fannie Bloomfield-Zeisler ❖ Ferruccio Busoni ❖ Alfred Cortot ❖ Ernst von Dohnányi ❖ Arthur Friedheim ❖ Ignaz Friedman ❖ Ossip Gabrilowitsch ❖ Rudolph Ganz ❖ Katherine Goodson ❖ Leopold Godowsky ❖ Josef Lhevinne ❖ Isidore Philipp ❖ Moriz Rosenthal ❖ Emil von Sauer ❖ Leopold Schmidt ❖ Sigismond Stojowski.

Originally written in English, German, French and Spanish

by

ALBERTO JONÁS

IN SEVEN BOOKS

PRICE $4.50 EACH

in U. S. A.

CARL FISCHER, Inc., - NEW YORK

R BOSTON COOPER SQUARE CHICAGO

Copyright, 1926
by
CARL FISCHER, Inc., NEW YORK
International Copyright Secured

The Author & His Collaborators

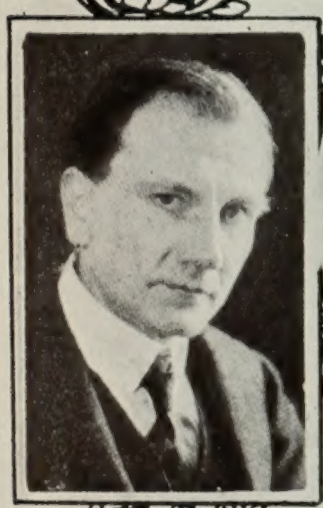
Rudolph Ganz

Josef Lhevinne

Leopold Godowsky

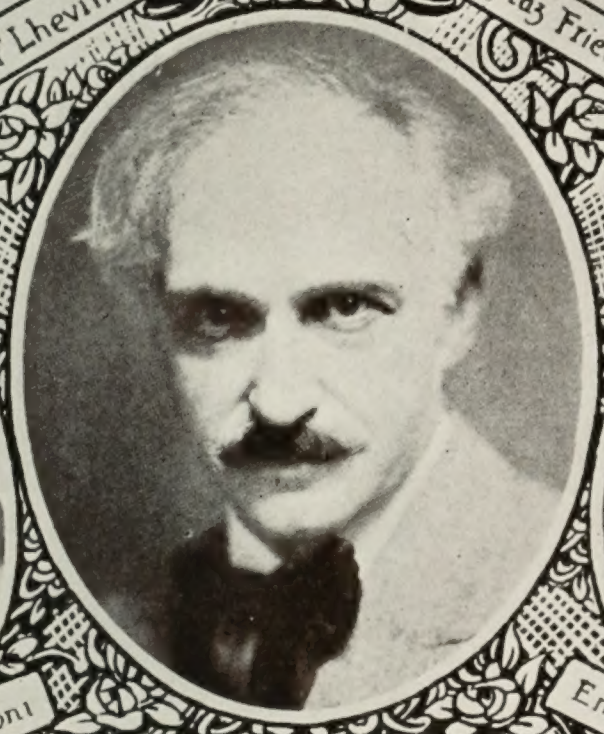
Ignaz Friedman

Ossip Gabrilowitsch

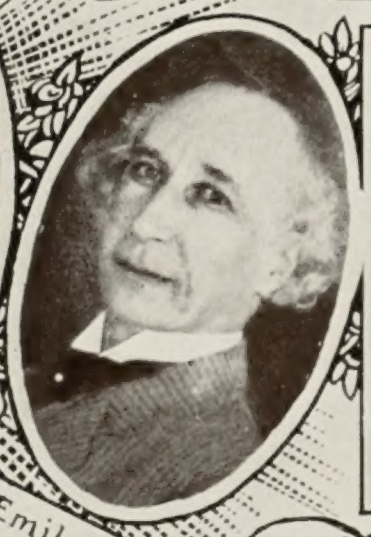


Ernst von Dohnányi

Ferruccio Busoni



ALBERTO JONÁS



Emil von Sauer

Alfred Cortot

Arthur Friedheim

Fannie Bloomfield-Zeisler

Moriz Rosenthal

Katherine Goodson

Sigismond Stojowski

Meisterschule
der
Modernen Klaviervirtuosität

Eine Universalmethode, die alle technischen, ästhetischen, und künstlerischen Elemente für die höchste pianistische Virtuosität umfasst.

Als Zusatz befinden sich darin Auszüge aus den pädagogischen Werken von Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer.

Das Werk enthält ungefähr tausend, mit Anmerkungen versehene, belehrende Beispiele, dem gesammten klassischen und modernen Klavierrepertoire entnommen.

Ausserdem, als einen nie dagewesenen Beitrag, die

AUSDRÜCKLICH FÜR DIESES WERK GESCHRIEBENEN ORIGINALÜBUNGEN

von

Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismond Stojowski.

Eigenhändig verfasst auf Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch

von

ALBERTO JONÁS

In sieben Bänden

École Magistrale
de la
Virtuosité Pianistique Moderne

Une méthode universelle comprenant tous les éléments techniques, esthétiques et artistiques que requiert la virtuosité pianistique la plus haute.

Donnant aussi des extraits des oeuvres pédagogiques de Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer.

Contenant environ mille exemples instructifs et annotés, tirés du répertoire tout entier, classique et moderne, du piano.

Ayant pour trait distinctif et sans précédent les

EXERCICES ORIGINAUX EXPRESSEMENT ÉCRITS POUR CET OUVRAGE

par

Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismond Stojowski.

Écrit originalement en Français, Anglais, Allemand et Espagnol

par

ALBERTO JONÁS

En sèpt Livres

Escuela Magistral
de la
Virtuosidad Pianística Moderna

Método universal que comprende todos los elementos técnicos, estéticos y artísticos requeridos para la más elevada virtuosidad pianística.

Contiene además extractos de las obras pedagógicas de Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer.

Con cerca de mil ejemplos instructivos y anotados que se han tomado del repertorio completo, clásico y moderno, del piano.

Tiene, como distinción valiosísima y sin precedente, los

EJERCICIOS ORIGINALES ESCRITOS ESPECIALMENTE PARA ESTA OBRA

por

Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismond Stojowski.

Escrito originalmente en Español, Inglés, Alemán y Francés

por

ALBERTO JONÁS

En siete Libros

Alberto Jonás

HOW TO USE THE MASTER SCHOOL

The success of the Master School has exceeded every fond expectation. It is used, now, in the foremost Conservatories of Music in the world.

Yet, the large number of letters written to me by teachers who asked for information as to the best mode of using the Master School in their teaching has convinced me that the following suggestions will be welcomed.

As already stated in the Preface of this work, the Master School is a compilation of Methods—Methods of Thirds, Sixths, Scales, Arpeggios, Trills, etc. It has not been my design that any Chapter, for instance, "Extensions," should be gone through entirely, before another Chapter is started. Indeed, several Chapters not only may, but should be begun simltaneously.

For the benefit of those who may be in doubt as to the best manner of procedure, I submit the following selections, or groupings, of exercises and "Examples." It will not be difficult for the teacher, if he keeps the following as a model, to form other lists, possibly just as valuable and effective.

As a general rule it is advisable to devote one-fourth or one-third of the practice time to technical work. In the case of four hours of daily practice, this represents one hour or one hour and twenty minutes. If only two hours can be practiced every day, forty minutes for technical work are sufficent.

One of the main objects of the Master School is to do away with the endless number of Etudes (Bertini, Heller, Haberbier, Duvernoy, Czerny, Cramer, Clementi, etc. etc.) that encumbered the old-fashioned mode of teaching the piano. *Nothing else* than the Exercises and Examples contained in this work, Bach, and well-chosen pieces are needed to become, *quickly* and *thoroughly*, an accomplished pianist—a brilliant virtuoso.

Viewed in this light the daily work will gain in strength and swiftness by modelling itself on the following general schedule.

Schedule for four hours of daily practice

	Minutes	
Extensions "Fixed Position" } (on alternating days)	5 (Book I)	One or two exercises, in the order given.
"Thumbs"	5 (Book I)	One or two exercises, in the order given.
Finger Exercises	10 (Book I)	Two or three exercises, in all the keys, in the order given.
Scales	10 (Book II)	Practise every day one major and one minor scale. Complete the cycle of major and minor scales in two weeks.
Trills	5 (Book III)	One or two exercises, in the order given.
Thirds Sixths } (on alternating days)	10 (Book IV)	One or two exercises, in all the keys, in the order given.
Arpeggios	10 (Book III)	One or two arpeggios, with their inversions, in the order given.
Octaves	5 (Book VI)	Two exercises, in all the keys, in the order given. Pending the publication of Book VI, use the "Pianoscript Book," by Alberto Jonás.

(Fourths, Seconds, Sevenths, and Mixed Double Notes, all of which are contained in Book IV, may be taken up once a week, during alternation weeks, in place of the Thirds or Sixths.)

Schedule for two hours of daily practice

	Minutes	
Extensions "Fixed Position" } (on alternating days)	5 (Book I)	One or two exercises, in the order given.
"Thumbs" Trills } (on alternating days)	5 (Book I and III)	One or two exercises, in the order given.
Finger Exercises	5 (Book I)	Two exercises, in all the keys, in the order given.
Scales	10 (Book II)	One major and one minor scale every day. Complete the whole cycle of major and minor scales in two weeks.
Arpeggios	5 (Book III)	One arpeggio, with its inversions, in the order given.
Thirds Sixths } (on alternating days)	5 (Book IV)	One exercise in all the keys, in the order given. Pending the publication of Book IV, use the "Pianoscript Book," by Alberto Jonás.
Octaves	5 (Book VI)	One exercise in all the keys. Pending the publication of Book VI, use the "Pianoscript Book," by Alberto Jonás.

(Fourths, Seconds, Sevenths and Mixed Double Notes, all of which are contained in Book IV, may be taken up once a week, during alternating weeks, in place of the Thirds or Sixths.)

It will be advisable to devote twenty minutes every day (in a Schedule of four hours), or ten minutes (in a Schedule of two hours), outside of the technical work proper, to one or more of the "Examples" given in the Chapters of "Legato, Staccato, Portamento," or "The Singing Tone," or "Finger Exercises," or "Accuracy. How to Play Without Striking Wrong Notes," or "Rhythm, Measure, Accents," or "Dynamics," or "Agogics," these last four chapters will appear in Book V.) By taking up one of these Chapters every day, all these valuable Examples can be practised in about two or three weeks. The "Preparatory Exercises to Pieces Quoted" (Book I, II and III) should also be included in this extra list.

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV

COMPLETE SCHOOL OF DOUBLE NOTES . .

THIRDS (Master School of Thirds) 1

Exercises for developing strength of fingers, evenness of tone and agility 4

Exercises for achieving evenness and nimbleness in the three difficult points of the diatonic scale in thirds . . 13

Exercises for flexibility and power of the hand 14

Special exercises for 5, 3 and 4 2, and as a preparation for the trill in thirds 16

Also *original Exercises*, expressly written for this work, by: *Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp* 17

Additional exercises by: M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms 34

Diatonic Scales in Thirds 37

General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in contrary motion, of major scales with an equal number of sharps and flats. 41

Fingerings according to the equal construction, in contrary motion, of major scales, with an equal number of sharps and flats. 47

Transcendental fingerings for the *strict legato* in the scales in thirds (published for the first time) . . 49-54

Other fingerings for the diatonic scales in thirds, by: Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Odd fingerings by Couperin 37-55

Examples (annotated). 56

Chromatic Scales in Thirds 65

Preparatory exercises for the chromatic scale in thirds . 65

Fingerings for the chromatic scale in minor thirds, by: Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann — Karl Klindworth — Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás 68

Special fingerings by Alberto Jonás (published for the first time) 69

Table of fingerings for chromatic minor thirds, given by Alfred Cortot in his edition of the Etudes of Chopin 71

Fingerings for the chromatic scale in major thirds, by: Carl Tausig—Franz Liszt—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Alberto Jonás 72

Also an *original fingering*, expressly written for this work by: *Ferruccio Busoni* 74

Special exercises to obtain velocity in the chromatic scales in thirds 75

Various ways of practising chromatic scales in thirds 76

Examples (annotated) 79

Turns in Thirds 86

Preparatory exercises for turns in thirds
Various fingerings.
Exercises for velocity.

Facilitations 90

Also an original mode of execution of turns in thirds (published for the first time), by: *Ernst von Dohnányi*. 90-95

Examples (annotated) 92

Trills in Thirds 96

Preparatory exercises for the trills in thirds.
Various fingerings.
Exercises for velocity.

Trills in thirds with notes held 101

Various trills in thirds 103

Examples (annotated) 105

Repeating Thirds 110

Various modes of execution.

Examples (annotated) 113

Arpeggios in Thirds 114

Examples (annotated) 116

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER DOPPELNOTEN

TERZEN (Meisterschule der Terzen) 1

Übungen um Kraft in den Fingern, Gleichmässigkeit des Tones und Geläufigkeit zu entwickeln 4

Übungen zur Erlangung von Gleichmässigkeit und Behendigkeit in den drei heiklen Stellen der diatonischen Terzentonleiter 13

Übungen, um Geschmeidigkeit und Kraft der Hand zu erlangen 14

Besondere Übungen für 5, 3 und 4 2, und als Vorbereitung für die Triller in Terzen 16

Auch *Originalubungen*, eigens für dieses Werk geschrieben von: *Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Ignaz Friedman—Rudolf Ganz—Isidore Philipp* 17

Ausserdem Übungen von: M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms 34

Diatonische Terzentonleitern 37

Allgemeiner Fingersatz für alle Dur und Moll Tonleitern ohne Berücksichtigung der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, der Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B 41

Fingersätze nach der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, von Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B 47

Transcendentale Fingersätze für das *strikte* legato in Terzentonleitern (zum ersten Mal veröffentlicht) . 49-54

Fingersätze für die diatonischen Terzentonleitern von: Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Sonderbare Fingersätze von Couperin 37-55

Beispiele (mit Anmerkungen) 56

Chromatische Terzentonleitern 65

Vorübungen für die chromatischen Terzentonleitern . . 65

Fingersätze für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von . . . . . Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann — Karl Klindworth — Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás 68

Besondere Fingersätze von Alberto Jonás (zum ersten Mal veröffentlicht). 69

Verzeichnis von Fingersätzen für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von Alfred Cortot in seiner Ausgabe der Chopinschen Etüden angegeben . . . 71

Fingersätze fur die chromatische Tonleiter in grossen Terzen, von: Carl Tausig—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp — Franz Liszt — M. Moszkowski — Alberto Jonás 72

Auch ein *Originalfingersatz*, eigens für dieses Werk geschrieben, von: *Ferruccio Busoni.* 74

Besondere Übungen, um Geläufigkeit beim Spielen von chromatischen Terzentonleitern zu erzielen 75

Verschiedene Arten die chromatischen Terzentonleitern zu üben. 76

Beispiele (mit Anmerkungen). 79

Doppelschläge in Terzen 86

Vorübungen für die Doppelschläge in Terzen.
Verschiedene Fingersätze.
Übungen, um Schnelligkeit zu erlangen.

Erleichterungen 90

Auch eine eigenartige Ausführung der Doppelschläge in Terzen (zum ersten Mal veröffentlicht) von: *Ernst von Dohnányi*. 90-95

Beispiele (mit Anmerkungen). 92

Triller in Terzen 96

Vorübungen für die Triller in Terzen.
Verschiedene Fingersätze.
Übungen zur Erlangung von Geschwindigkeit.

Triller in Terzen mit gehaltenen Noten 101

Verschiedene Triller in Terzen 103

Beispiele (mit Anmerkungen) 105

Terzen Repetitionen 110

Verschiedene Ausführungen.

Beispiele (mit Anmerkungen) 113

Arpeggien in Terzen 114

Beispiele (mit Anmerkungen) 116

TABLE des MATIÈRES

LIVRE IV

ÉCOLE COMPLÈTE DE DOUBLES NOTES . .

TIERCES (École magistrale des tierces) 1

Exercices pour développer la force des doigts, l'égalité du son et l'agilité. 4

Exercices pour obtenir l'égalité et la dextérité aux trois endroits difficiles de la gamme diatonique en tierces . . 13

Exercices pour obtenir la flexibilité et la force de la main 14

Exercices spéciaux pour 5/3 et 4/2 et comme préparation pour les trilles en tierces 16

Ainsi que des *exercices originaux* écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Arthur Friedheim — Alfred Cortot — Fannie Bloomfield-Zeisler Ignaz Friedman Rudolf Ganz — Isidore Philipp 17

Exercices supplémentaires de:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp —Franz Liszt—Johannes Brahms 34

Gammes diatoniques en tierces 37

Doigté général pour toutes les gammes majeures et mineures en tierces, sans égard pour la construction identique-en sens contraire-des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols 41

Doigté selon la construction identique-en sens contraire-des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols. 47

Doigtés transcendentaux pour le *légato strict* dans les gammes en tierces (publié pour la première fois) . 49-54

Autres doigtés pour les gammes en tierces, par:

Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Hugo Riemann—Doigté curieux de Couperin 37-55

Exemples (annotés) 56

Gammes chromatiques en tierces 65

Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en tierces. 65

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures, par:

Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Rafael Joseffy — Hugo Riemann — Carl Klindworth — Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás 68

Doigtés spéciaux par Alberto Jonás (publié pour la première fois) 69

Tableau des doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures dressé par Alfred Cortot dans son édition des Études de Chopin 71

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces majeures, par:

Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte — Ferruccio Busoni — I. Philipp — Alberto Jonás 72

Ainsi qu'un *doigté original*, écrit expressément pour cette oeuvre, par: *Ferruccio Busoni* 74

Exercices spéciaux pour obtenir la vélocité dans les gammes chromatiques en tierces 75

Diverses manières d'étudier les gammes chromatiques en tierces 76

Exemples (annotés) 79

Mordents Circularies en Tierces 86

Exercices préparatoires pour les mordents circulaires en tierces.

Doigtés divers.

Exercices de vélocité.

Facilités 90

Ainsi qu'un mode d'exécution original s'applicant aux mordents circulaires en tierces (publié pour la première fois) par: *Ernst von Dohnányi* 90-95

Exemples (annotés) 92

Trilles en tierces 96

Exercices préparatoires pour les trilles en tierces.

Doigtés divers.

Exercices de vélocité.

Trilles en tierces avec notes tenues 101

Trilles divers en tierces 103

Exemples (annotés) 105

Répétitions en tierces 110

Différents modes d'exécution .

Exemples (annotés) 113

Arpèges en tierces 114

Exemples (annotés) 116

ÍNDICE

LIBRO IV

ESCUELA COMPLETA DE DOBLES NOTAS . .

TERCERAS (Escuela Magistral de Terceras) . . 1

Ejercicios para dar fuerza a los dedos, igualdad de sonido y agilidad 4

Ejercicios para obtenir igualdad y destreza en los tres puntos difíciles de la escala diatónica en terceras 13

Ejercicios para obtenir flexibilidad y fuerza de la mano, 14

Ejercicios especiales para 5/3 y 4/2 y como preparación para los trinos en terceras 16

Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:

Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Arthur Friedheim — Alfred Cortot — Fannie Bloomfield-Zeisler — Ignaz Friedman Rudolf Ganz — Isidore Philipp 17

Ejercicios supplementarios de:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp —Franz Liszt—Johannes Brahms 34

Escalas Diatónicas en Terceras 37

Digitación general para todas las escalas mayores y menores en terceras, sin considerar la construcción idéntica—en sentido contrario—de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles 41

Digitaciones conforme a la construcción idéntica—en sentido contrario—de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles . 47

Digitaciones transcendentales para el *legato estricto* en las escalas en terceras (publicadas por la primera vez) . 49-54

Otras digitaciones para las escalas diatónicas en terceras, de:

Hummel—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Jonás—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni Hugo Riemann—digitaciones curiosas de Couperin 37-55

Ejemplos (anotados) 56

Escalas Cromáticas en Terceras 65

Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en terceras 65

Digitaciones para la escala cromática en terceras menores, de:

Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Rafael Joseffy — Hugo Riemann Carl Klindworth Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás 68

Digitaciones especiales de Alberto Jonás (publicadas por primera vez) 69

Tabla de digitaciones para la escala cromática en terceras menores, dada por Alfred Cortot en su edición de los Estudios de Chopin 71

Digitaciones para la escala cromática en terceras mayores, de:

Carl Tausig Franz Liszt M. Moszkowski Rosenthal-Schytte Ferruccio Busoni I. Philipp Alberto Jonás 72

Además, una *digitación original*, escrita especialmente para esta obra, por: *Ferruccio Busoni* 74

Ejercicios especiales para obtener velocidad en las escalas cromáticas en terceras 75

Varias maneras de trabajar las escalas cromáticas en terceras 76

Ejemplos (anotados) 79

Mordentes Circulares en Terceras 86

Ejercicios preparatorios para los mordentes circulares en terceras.

Varias digitaciones.

Ejercicios para la velocidad.

Facilitaciones 90

También una manera original de ejecutar los mordentes circulares en terceras (publicada por primera vez) de: *Ernst von Dohnányi* 90-95

Ejemplos (anotados) 92

Trinos en Terceras 96

Ejercicios preparatorios para los trinos en terceras.

Varias digitaciones.

Ejercicios para la velocidad.

Trinos en terceras con notas tenidas 101

Varios trinos en terceras 103

Ejemplos (anotados) 105

Repeticiones en Terceras 110

Varias maneras de ejecución.

Ejemplos (anotados) 113

Arpegios en Terceras 114

Ejemplos (anotados) 116

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV (Continued)

Thirds with Alternating Hands . . . 117
Trills in thirds with alternating hands . . . 121
Repeating thirds with alternating hands . . . 121
Examples (annotated) . . . 122

Partial (or blind) Thirds . . . 125
Examples (annotated) . . . 131
Also, new modes of execution (published for the first time) . . . 132
Partial (or blind) thirds with alternating hands . . . 132

Glissandos in Thirds . . . 133
Examples (annotated) . . . 133

SIXTHS (Master School of Sixths) . . . 135
Exercises to increase the reach, strength and endurance of the hands . . . 136
Exercises to make the hands, wrists and forearms supple . 139
Exercises as preparation for the diatonic scales in sixths . 146
Exercises as preparation for the chromatic scales in sixths . 147
Additional exercises by:
Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski Franz Liszt Carl Czerny Carl Tausig Rosenthal-Schytte . . . 148

Diatonic Scales in Sixths . . .
Analysis and discussion of the various fingerings for the diatonic scale in sixths, given by:
Carl Czerny Franz Liszt Isidore Philipp Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . 151

Special Fingerings for the Diatonic Scales in Sixths . . . 155
Examples (annotated) . . . 160

Chromatic Scale in Minor Sixths . . . 164
Analysis and discussion of the various fingerings for the chromatic scale in minor sixths, by:
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time) . . . 164-165

Chromatic Scale in Major Sixths . . . 165, 167, 168
Fingerings by:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte —I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).

Examples . . . 169

Broken Sixths . . . 171
Exercises in broken sixths.
Diatonic scales in broken sixths . . . 171
Chromatic scales and arpeggios in broken sixths . . . 172
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . 173-179
Examples (annotated) . . . 178

Arpeggios in Sixths . . . 183
Examples (annotated) . . . 184

Turns in Sixths . . . 186
Examples (annotated) . . . 187

Repeating Sixths . . . 188
Examples (annotated) . . . 189

Trills in Sixths . . . 189
Preparatory exercises for the pieces quoted. . . . 191
Examples (annotated) . . . 192

Partial (or blind) Sixths . . . 193
Examples (annotated) . . . 196

Sixths with Alternating Hands . . . 197
Examples (annotated) . . . 200

Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands 202
(New modes of execution, published for the first time). 203
Examples (annotated) . . . 204

Glissandos in Sixths . . . 204
Examples (annotated) . . . 205

FOURTHS (Master School of Fourths) . . . 207
Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the playing of fourths . . . 208

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Terzen mit sich ablösenden Händen . . . 117
Triller in Terzen mit sich ablösenden Händen . . . 121
Repetirende Terzen mit sich ablösenden Händen . . . 121
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 122

Blinde Terzen . . . 125
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 131
Auch neue Ausführungen (zum ersten mal veröffentlicht) 132
Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen . . . 132

Glissandi in Terzen . . . 133
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 133

SEXTEN (Meisterschule der Sexten) . . . 135
Übungen, um die Ausdehnung, Kraft und Ausdauer der Hände zu steigern . . . 136
Übungen, um Hände, Handgelenke und Vorderarme gelenkig zu machen. . . . 139
Übungen als Vorbereitung für die diatonischen Tonleitern in Sexten . . . 146
Übungen als Vorbereitung für die chromatischen Tonleitern in Sexten . . . 147
Ausserdem Übungen von:
Rafael Joseffy Isidore Philipp Moritz Moszkowski Franz Liszt Carl Czerny Carl Tausig Rosenthal-Schytte . . . 148

Diatonische Tonleitern in Sexten . . .
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für die diatonischen Tonleitern in Sexten, angegeben von:
Carl Czerny Franz Liszt Isidore Philipp Moritz Moszkowski Hans von Bülow Alberto Jonás . . 151

Besondere Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Sexten . . . 155
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 160

Chromatische Tonleiter in kleinen Sexten . . . 164
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für chromatische Tonleitern in kleinen Sexten von:
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni —Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp —Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht) . . . 164-165

Chromatische Tonleiter in grossen Sexten 165, 167, 168
Fingersätze von:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte —I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht).

Beispiele . . . 169

Gebrochene Sexten . . . 171
Übungen in gebrochenen Sexten.
Diatonische Tonleitern und Arpeggien in gebrochenen Sexten . . . 171
Chromatische Tonleitern in gebrochenen Sexten . . . 172
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky . . . 173-179
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 178

Arpeggien in Sexten . . . 183
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 184

Doppelschläge in Sexten . . . 186
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 187

Sexten Repetitionen . . . 188
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 189

Triller in Sexten . . . 189
Vorübungen für die zitierte Stücke . . . 191
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 192

Blinde Sexten . . . 193
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 196

Sexten mit sich ablösenden Händen . . . 197
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 200

Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen . . . 202
(Neue Ausführungsweisen, zum ersten Mal veröffentlicht) 203
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 204

Glissandi in Sexten . . . 204
Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 205

QUARTEN (Meisterschule der Quarten) . . . 207
Übungen, um Gleichmässigkeit beim Spielen der Quarten zu erlangen . . . 208

TABLE des MATIÈRES

LIVRE IV (Continuation)

Tierces avec mains alternantes 117
Trilles en tierces avec mains alternantes 121
Répétitions en tierces avec mains alternantes 121
Exemples (annotés) 122
Tierces partielles 125
Exemples (annotés) 131
Ainsi que de nouveaux modes d'exécution (publié pour la première fois) 132
Tierces partielles avec mains alternantes 132
Glissandos en tierces 133
Exemples (annotés) 133

SIXTES (École magistrale des sixtes) 135
Exercices pour augmenter la portée, la force et l'endurance des mains 136
Exercices pour assouplir les mains, les poignets et les avant-bras 139
Exercices préparatoires pour les gammes diatoniques en sixtes 146
Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en sixtes 147
Exercices supplémentaires de:
Rafael Joseffy—Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Franz Liszt Carl Czerny Carl Tausig Rosenthal-Schytte 148

Gammes diatoniques en sixtes . . . . . .
Analyse et discussion des divers doigtés pour les gammes diatoniques en sixtes donnés par:
Carl Czerny Franz Liszt Isidore Philipp—Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás . . 151

Doigtés spéciaux pour les gammes diatoniques en sixtes 155
Exemples (annotés) 160
Gamme chromatique en sixtes mineures 164
Analyse et discussion des divers doigtés pour la gamme chromatique en sixtes mineures, par:
Plaidy—Moszkowsky—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois) 164-165

Gamme chromatique en sixtes majeures . 165, 167, 168
Doigtés de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois).
Exemples (annotés) 169

Sixtes brisées 171
Exercices de sixtes brisées.
Gammes diatoniques en sixtes brisées 171
Gammes chromatiques et arpèges en sixtes brisées . . 172
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky 173-179
Exemples (annotés) 178

Arpèges en sixtes 183
Exemples (annotés) 184

Mordents circulaires en sixtes 186
Exemples (annotés) 187
Sixtes repétées 188
Exemples (annotés) 189

Trilles en sixtes 189
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 191
Exemples (annotés) 192
Sixtes partielles 193
Exemples (annotés) 196
Sixtes avec mains alternantes 197
Exemples (annotés) 200
Sixtes partielles avec mains alternantes 202
(Nouveaux modes d'exécution, publiés pour la première fois) 203
Exemples (annotés) 204
Glissandos en sixtes 204
Exemples (annotés) 205

QUARTES (École magistrale des quartes) . . . 207
Exercices pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quartes 208

ÍNDICE

LIBRO IV (Continuación)

Terceras con Manos Alternantes 117
Trinos en terceras con manos alternantes 121
Repeticiones en terceras con manos alternantes . . . 121
Ejemplos (anotados) 122

Terceras Parciales 125
Ejemplos (anotados) 131
Tambien nuevas maneras de ejecución (publicados por primera vez) 132
Terceras parciales con manos alternantes 132
Glissandos en Terceras 133
Ejemplos (anotados) 133

SEXTAS (Escuela Magistral de Sextas) 135
Ejercicios para aumentar el alcance, la fuerza y la resistencia de las manos 136
Ejercicios para dar soltura a las manos, muñecas y antebrazos 139
Ejercicios preparatorios para las escalas diatónicas en sextas 146
Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en sextas 147
Ejercicios supplementarios de:
Rafael Joseffy Isidore Philipp—Moritz Moszkowski Franz Liszt Carl Czerny Carl Tausig Rosenthal-Schytte 148

Escalas Diatónicas en Sextas . . . . . .
Análisis y discusión de las varias digitationes para las escalas diatónicas en sextas, dadas por:
Carl Czerny Franz Liszt Isidore Philipp Moriz Moszkowski—Hans von Bülow Alberto Jonás . . 151

Digitaciones Especiales para las Escalas Diatónicas en Sextas 155
Ejemplos (anotados) 160

Escala Cromática en Sextas Menores 164
Análisis y discusión de las varias digitaciones para la escala cromática en sextas menores, de:
Plaidy—Moszkowsky—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nuevas digitaciónes, publicadas por primera vez) 164-165

Escala Cromática en Sextas Mayores . . 165, 167, 168
Digitaciones de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas par primera vez).
Ejemplos (anotados) 169

Sextas Quebradas 171
Ejercicios en sextas quebradas.
Escalas diatónicas en sextas quebradas 171
Escalas cromáticas y arpegios en sextas quebradas . . 172
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Leopold Godowsky 173-179
Ejemplos (anotados) 178

Arpegios en Sextas 183
Ejemplos (anotados) 184

Mordentes Circulares en Sextas 186
Ejemplos (anotados) 187
Repeticiones en Sextas 188
Ejemplos (anotados) 189

Trinos en Sextas 189
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . 191
Ejemplos (anotados) 192

Sextas Parciales 193
Ejemplos (anotados) 196
Sextas con Manos Alternantes 197
Ejemplos (anotados) 200
Sextas Parciales con Manos Alternantes 202
(Nuevas maneras de ejecución, publicadas por primera vez) 203
Ejemplos (anotados) 204
Glissandos en Sextas 204
Ejemplos (anotados) 205

CUARTAS (Escuela Magistral de Cuartas) . . . 207
Ejercicios para adquirir igualdad y fluidez en la ejecución de las cuartas 208

TABLE OF CONTENTS

BOOK IV (Continued)

Additional exercises by:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp 212

Diatonic Scales in Fourths 215
Various fingerings for the diatonic scales in fourths . . 215
Exercises in broken fourths. 219
Examples (annotated) 220
Exercises in Chromatic Perfect Fourths 223

Chromatic Scale in Perfect Fourths 225
Various ways of practising the chromatic scale in perfect fourths 225
Fingerings for the chromatic scale in perfect fourths by:
Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte 226

Preparatory Exercises for Pieces Quoted 227
Examples (annotated) 229
Exercises in Chromatic Augmented Fourths (diminished fifths) 230

Chromatic Scale in Augmented Fourths 231
Fingerings for the chromatic scale in augmented fourths by:
Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte 232
Various ways of practising the chromatic scale in augmented fourths 233
Preparatory Exercises for Pieces Quoted 234
Trills in Perfect Fourths 236
Trills in Augmented Fourths 239
Examples (annotated) 240
Turns in Fourths 241
Preparatory Exercises for Pieces Quoted 241
Fourths with Alternating Hands 243
Examples (annotated) 245
Arpeggios in Fourths 245
Examples (annotated) 247
Partial (or blind) Fourths 248
Examples (annotated) 249

SECONDS and SEVENTHS 251
Diatonic Scales in Seconds 252
Chromatic Scales in Seconds 253
Also fingerings by:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. 253
Examples (annotated) 254
Trills in Seconds 254
Chromatic Scales in Sevenths 256

MIXED DOUBLE NOTES 257
Exercises combining all double notes, from seconds to ninths 258
Additional exercises by:
R. Joseffy 260
Also *original exercises*, expressly written for this work, by *Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.* 262
Examples (annotated) 273

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV (Fortsetzung)

Ausserdem Übungen von:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp. 212

Diatonische Tonleitern in Quarten 215
Verschiedene Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Quarten 215
Übungen in gebrochenen Quarten. 219
Beispiele (mit Anmerkungen). 220
Übungen in chromatischen reinen Quarten . . . 223
Chromatische Tonleiter in reinen Quarten . . . 225
Verschiedene Arten die chromatische Tonleiter in reinen Quarten zu üben 225
Fingersätze für die chromatische Tonleiter in reinen Quarten von:
Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte 226
Vorübungen für die zitierten Stücke 227
Beispiele (mit Anmerkungen). 229
Übungen in chromatischen übermässigen Quarten (verminderten Quinten) 230
Chromatische Tonleiter in übermässigen Quarten 231
Fingersätze für die chromatische Tonleitern in übermässigen Quarten von:
Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal-Schytte 232
Verschiedene Arten die Tonleitern in übermässigen Quarten zu üben 233
Vorübungen für die zitierten Stücke 234
Triller in reinen Quarten 236
Triller in übermässigen Quarten 239
Beispiele (mit Anmerkungen). 240
Doppelschläge in Quarten 241
Vorübungen für die zitierten Stücke 241
Quarten mit sich ablösenden Händen 243
Beispiele (mit Anmerkungen). 245
Arpeggien in Quarten 245
Beispiele (mit Anmerkungen). 247
Blinde Quarten 248
Beispiele (mit Anmerkungen). 249

SEKUNDEN und SEPTIMEN 251
Diatonische Tonleitern in Sekunden 252
Chromatische Tonleitern in Sekunden 253
Auch Fingersätze von:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. 253
Beispiele (mit Anmerkungen). 254
Triller in Sekunden 254
Chromatische Tonleitern in Septimen 256

GEMISCHTE DOPPELNOTEN 257
Übungen, die alle Doppelnoten kombinieren, von den Sekunden bis zu den Nonen 258
Ausserdem Übungen von R. Joseffy 260
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben von:
Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky — Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp 262
Beispiele (mit Anmerkungen). 273

TABLE des MATIÈRES

LIVRE IV (Continuacion)

Exercices supplémentaires de:
Carl Czerny—Franz Liszt I. Philipp 212
Gammes diatoniques en quartes 215
Divers doigtés pour les gammes diatoniques en quartes . 215
Exercices en quartes brisées 219
Exemples (annotés) 220
Exercices en quartes justes chromatiques . . . 223
Gamme chromatique en quartes justes 225
Différentes manières d'étudier la gamme chromatique en quartes justes 225
Doigtés pour la gamme chromatique en quartes justes par:
Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte 226
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . 227
Exemples (annotés) 229
Exercices en quartes augmentées (quintes mineures) chromatiques 230
Gamme chromatique en quartes augmentées . . 231
Doigtés pour la gamme chromatique en quartes augmentées par:
Czerny—Liszt—I. Philipp—Moszkowski—Rosenthal Schytte 232
Différentes manières d'étudier la gamme chromatique en quartes augmentées 233
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . 234
Trilles en quartes justes 236
Trilles en quartes augmentées 239
Exemples (annotés) 240
Mordents circulaires en quartes 241
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . 241
Quartes avec mains alternantes 243
Exemples (annotés) 245
Arpèges en quartes 245
Exemples (annotés) 247
Quartes partielles 248
Exemples (annotés) 249
SECONDES et SEPTIÈMES 251
Gammes diatoniques en secondes 252
Gammes chromatiques en secondes 253
Ainsi que les doigtés de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. 253
Exemples (annotés) 254
Trilles en Secondes 254
Gammes Chromatiques en Septièmes 256
DOUBLES NOTES MIXTES 257
Exercices combinant toutes les doubles notes, depuis les secondes, jusqu'aux neuvièmes 258
Exercices supplémentaires de:
R. Joseffy 260
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky — Arthur Friedheim Ferruccio Busoni Emil von Sauer I. Philipp 262
Exemples (annotés) 273

ÍNDICE

LIBRO IV (Continuación)

Ejercicios suplementarios de:
Carl Czerny—Franz Liszt I. Philipp 212
Escalas Diatónicas en Cuartas 215
Varias digitaciones para las escalas diatónicas en cuartas 215
Ejercicios en cuartas quebradas 219
Ejemplos (anotados) 220
Ejercicios en Cuartas Justas Cromáticas 223
Escala Cromática en Cuartas Justas 225
Diferentes maneras de estudiar la escala cromática en cuartas justas 225
Digitaciones para la escala cromática en cuartas justas por:
Czerny—Moszkowski—Rosenthal-Schytte 226
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . 227
Ejemplos (anotados) 229
Ejercicios en Cuartas Aumentadas (quintas menores) Cromáticas 230
Escala Cromática en Cuartas Aumentadas . . . 231
Digitaciones para la escala cromática en cuartas aumentadas de:
Czerny Liszt I. Philipp Moszkowski Rosenthal-Schytte 232
Diferentes maneras de estudiar la escala cromática en cuartas aumentadas 233
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . 234
Trinos en Cuartas Justas 236
Trinos en Cuartas Aumentadas 239
Ejemplos (anotadas) 240
Mordentes Circulares en Cuartas 241
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . 241
Cuartas con Manos Alternantes 243
Ejemplos (anotados) 245
Arpegios en Cuartas 245
Ejemplos (anotados) 247
Cuartas Parciales 248
Ejemplos (anotados) 249
SEGUNDAS y SÉPTIMAS 251
Escalas Diatónicas en Segundas 252
Escalas Cromáticas en Segundas 253
También las digitaciones de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski. 253
Ejemplos (anotados) 254
Trinos en Segundas 254
Escalas Cromáticas en Séptimas 256
DOBLES NOTAS MIXTAS 257
Ejercicios que combinan todas las dobles notas, desde las segundas hasta las novenas 258
Ejercicios suplementarios de:
R. Joseffy 260
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Ossip Gabrilowitsch Leopold Godowsky Arthur Friedheim Ferruccio Busoni Emil von Sauer I. Philipp 262
Ejemplos (anotados) 273

PREFACE

In the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity I have tried to embody the experience and achievement which two hundred years of piano playing have developed.

My aim has been to produce a work of *practical* value, free from all that is unessential and cumbersome; yet it has reached considerable proportions. The student may, therefore, be inclined to ask: "Must I make my way through the seemingly endless forest of exercises contained in this work?" Let him feel reassured. He is not obliged to practise each and every exercise.

The work—it begins with what is usually designated as the Medium Grade—is in reality a compilation of methods: methods of thirds, of sixths, of scales, arpeggios, octaves, trills, etc. It is an exposition as *concise* as is consistent with a completeness not achieved as yet in other pedagogical works, of all the many technical and esthetic features which, together, make for real pianistic virtuosity, for truly masterful piano playing in this twentieth century.

Again, it is not a work made up of exercises only. A glance at the index shows that many chapters are devoted to artistic issues which have nothing in common with finger-work proper; yet without which all piano playing would be as arid and barren of artistic results as is the desert. Some of the subjects developed in these chapters have never yet been considered, discussed, or worked out in any pedagogical treatise extant. For that matter, many absolutely novel technical features, hitherto unpublished, will be found in the chapters on technic proper.

In the third place: the book contains an exceptionally large number of examples culled from the entire literature of classic and modern music written for the piano. Nor have these examples of technical difficulty, of dynamic or agogic interest, of special pedal effects, etc., merely been quoted; for I know the average student is not inclined to practise passages of compositions not included in his repertory. In practically every case the examples quoted have been annotated, commented, and supplied with information regarding their execution. Thus a strong inducement is offered the student to practise passages which will mean for him pieces mastered in advance.

And finally, as to the exercises themselves. The nature, scope, aim and effect of "technical exercises" should be clearly understood. I believe that few pianists really understand them.

One thing is self-evident: a technical exercise is merely a means for giving fingers, hands, wrists and arms the flexibility, independence, strength, speed and endurance the pianist needs to accomplish his task. Yet few pianists are able to declare on the basis of any positive knowledge, where and when the usefulness of some particular exercise is apt to cease; how long one or another exercise should be practised, or, if dropped, when, if ever, it should be taken up again.

Technical exercises are generally considered as falling into one of two categories: those of the so-called "daily exercise" character and those meant to be practised on occasion. Let us study this subject closely.

What is a "daily exercise"? One that should be practised faithfully every day? If so, we have the nightmare of Czerny's "Forty Daily Exercises," each of which, according to their composer, must be played 20, 30 or 40 times in succession. Or we have Tausig's "Daily Studies"—there are only 107 of them—each to be carried through all the keys. Or Hanon's "Sixty Exercises," all of them, according to the instructions given, to be played every day. And, aside from these, there are the collections of exercises by Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte; there is the immense library of Czerny's other exercises; the twelve books of original exercises by Liszt; the elaborate exercise compilations of Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever, etc., etc.

Discouraging? No, merely impossible; and, let it be added, wholly unnecessary.

There are no "daily exercises." No one has really practised certain exercises, even scales, without ever omitting them in his daily work. Just as a prayer uttered glibly by the lips, but which does not come from the heart, is worthless, so an exercise played as a matter of form, as a self-imposed duty, is without value. Technical exercises, therefore, should be varied. If a certain exercise exerts an especially beneficial effect, by all means practise it, but only *as long as you feel that a benefit is derived*, as long as your mind is *pleasurably intent* on this exercise, for the one and only reason that you *feel* the good it is doing you.

I say once more: there are no "daily exercises." Once a field is conquered, a difficulty overcome, seek other fields. Personal experience will soon teach you that some exercises have ceased to give you any trouble, even when taken at a reasonably fast tempo. Never practise them again.

Should my conclusions be correct, it follows that the pianist should have a large collection of exercises upon which to draw, whenever he wishes to do technical work, and it should be remembered that an

exercise which may bring one player results may be superfluous in the case of another. This explains the scope of the present work.

Yet when are we to recur to certain exercises? The following may be regarded as a good general rule to observe: one should have two, three, four or more sets of exercises, one set for every week, and now and then one should drop technical exercises altogether, except in the sense which I will proceed to explain.

Are technical exercises needed at all? Do the great piano virtuosi really practise them every day?

Many a renowned virtuoso, at the height of his fame, when asked what technical exercises he practised has probably answered: "None! I never practise exercises!" Some may even go the length of declaring that they *have never* practised any. Such answers, although given in good faith, are apt to mislead the piano student and to do much harm.

It is true that the great virtuoso who has reached the plenitude of his powers no longer practises stereotype exercises. But he did practise them when he was young, when he was fighting his way to the heights which he finally scaled. And he is mistaken if he thinks that he no longer practises exercises, just as mistaken as when he asserts that he never practised any. Every virtuoso does, for he is inventing exercises every day, which bear directly on some difficult passages of the piece which he is practising. "Why not begin in the same way, then?" asks the neophyte. Because he would lose the benefit of the technical means which the great virtuoso at one time employed, until the day dawned when they ceased to benefit him.

When should exercises which bear directly on difficult passages of a piece which is being practised be taken up?

At once, as soon as the current forms of piano technic have been mastered. This is the secret so jealously guarded by the virtuoso who says that he never practised or practises technical exercises. It is a secret which I reveal in this work. I give a large number of "Preparatory Exercises," together with the passages which inspired them—difficult passages from the works of Beethoven, Chopin, Liszt, etc.—and I make clear that they are only to be regarded as *models for similar exercises which the student is to invent for himself.*

A word as to the original exercises which I offer in this book. They have been selected, with infinite care, from among hundreds of others. I am confident that each one has a marked individual value. I am equally confident that all have a decided, peculiarly direct and beneficial effect on the playing of the aspiring pianist. But I have relied not only on what I myself could offer. With the kind permission of various publishers I have reproduced, in every branch of technic, in every one of the compiled "Methods" to which I have already alluded, what is, in my estimation, the best that the most successful authors of other pedagogical treatises have given us. This has enhanced the practical value of my work to a very considerable extent.

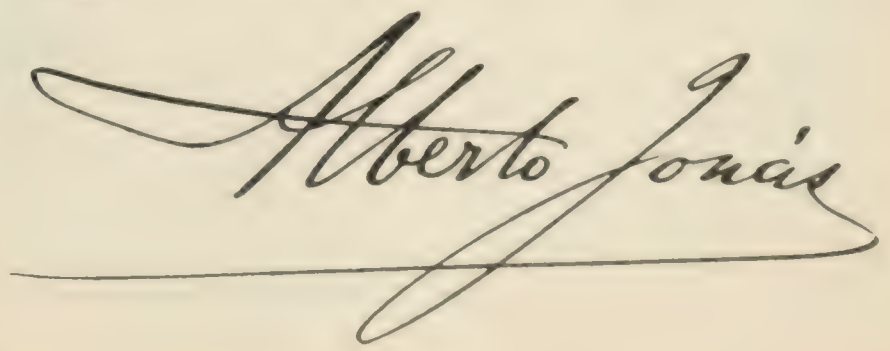
Yet what makes the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity distinctive, and *without precedent in the history of music,* is the fact that practically all the great pianists of our day have collaborated with me, by contributing invaluable technical material.

Ferruccio Busoni, Emil von Sauer, Moriz Rosenthal, Leopold Godowsky, Ernst von Dohnányi, Josef Lhevinne, Ossip Gabrilowitsch, Arthur Friedheim, Rudolph Ganz, Sigismond Stojowski, Alfred Cortot, Fannie Bloomfield-Zeisler, Katherine Goodson, Ignaz Friedman, I. Philipp—all have carefully examined this work, and then contributed original exercises, written expressly for it.

When Moscheles and Fétis published their "Méthode des Méthodes," now thoroughly antiquated, they could point proudly to Chopin and Liszt as collaborators—the one supplying three ravishing Etudes; the other, two of his finest piano pieces, "Waldesrauschen" and "Gnomenreigen." These lovely, difficult tone-poems do not develop piano technic: they require it.

In the Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity the great virtuosi I have already mentioned have given *their own technical exercises*—the most direct, efficient help a piano teacher could possibly wish for his pupils.

As to the chapters which deal with the spiritual, esthetic and emotional aspects of piano playing, if they help broaden the young musician's horizon, strengthen his faith in himself, heighten his reverence for the great masters of music, then I have achieved my purpose. And my purpose is to help teacher and student overcome the asperities of the path that, ever ascending, leads not only to mastery and success—these are but the result of wisely directed powers—but also to that deep, unspeakable joy with which Music, if loved, honored and revered, fills the heart of the sincere, fervent artist.



VORWORT

In der Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität habe ich mich bestrebt, die Erfahrungen und Ergebnisse niederzulegen, welche die Technik des Klavierspiels während zweihundert Jahre hervorgebracht hat.

Ich habe mich ernstlich bemüht, ein Werk von praktischem Werte zu schaffen, das frei ist von allem unnötigen und schwerfälligen Material. Trotzdem ist der Umfang des Werkes ein ganz beträchtlicher und dem Studierenden drängt sich unwillkührlich die Frage auf: "Muss ich mich denn wirklich durch die in diesem Werke enthaltende Masse von Übungen hindurcharbeiten?" Zu seiner Beruhigung sei ihm gesagt, dass dies nicht im vollen Sinne des Wortes notwendig ist.

Die Meisterschule, die da anfängt, wo gewöhnlich die Mittelstufe beginnt, ist in Wirklichkeit eine Zusammenstellung von Methoden—Methoden von Terzen, Sexten, Tonleitern, Arpeggien, Oktaven, Trillern, u.s.w. Ich habe es nun unternommen, in gedrängter Darstellung, aber in einer bisher nicht erreichten Vollständigkeit, alles das darzubieten, was sowohl in technischer wie auch in ästhetischer Beziehung für die Erlangung einer vollendeten pianistischen Virtuosität im 20. Jahrhundert notwendig ist.

Die Meisterschule enthält nicht allein Übungen, sondern auch eine beträchtliche Anzahl von Abhandlungen, den allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten gewidmet, die nichts mit Fingerübungen zu tun haben, ohne welche aber das Klavierspiel so unfruchtbar wäre wie eine Wüste. Ferner sind gewisse Phasen des Klavierspiels, die meines Wissens noch nie zuvor in einem anderen pädagogischen Werke Erwähnung gefunden haben, einer ausführlichen Besprechung unterzogen.

Neue, bis jezt noch nicht wiedergegebene technische Probleme bilden einen anderen Bestandteil des Werkes. Insbesonders möchte ich auf die grosse Anzahl von Beispielen hinweisen, die der klassischen und modernen Klaviermusik-Literatur entnommen sind. Dieselben sind entweder von gewisser technischer Schwierigkeit, von dynamischem und agogischem Interesse, oder sie enthalten besondere Pedaleffekte, etc. Da ich mir aber bewusst war, dass der Studierende im allgemeinen nicht dazu geneigt ist, Passagen von Stücken zu spielen, die nicht in seinem Repertoire einbegriffen sind, so sind die Beispiele nicht nur angeführt worden, sondern sind fast alle mit Anmerkungen und Erklärungen versehen und enthalten Belehrungen in Bezug auf ihre Ausführung. Dies gibt dem Studierenden die Anregung, Passagen von Kompositionen zu üben, die er dann später seinem Repertoire einverleiben kann, weil er deren Hauptschwierigkeiten schon im voraus überwunden hat.

Was schliesslich die technischen Übungen anbetrifft, so sollte deren Charakter, Umfang, Zweck und Wirkung klar begriffen werden. Ich bin nämlich der Meinung, dass es nicht sehr viele Pianisten gibt, die dieselben wirklich verstehen.

Es ist zwar jedem klar, dass eine technische Übung dazu dient, den Fingern, Handgelenken and Armen Gelenkigkeit, Freiheit, Kraft, Schnelligkeit und Ausdauer zu verschaffen, wie sie der Pianist zu der vollkommnen Ausführung seiner Aufgabe benötigt, aber wo und wann der Vorteil in Bezug auf eine besondere Übung aufhört, wie lange diese Übung geübt werden sollte, oder ob und wann sie wieder aufgenommen werden muss, das mit Sicherheit zu bestimmen, erfordert Erfahrung und Kenntnisse, die nicht jeder Pianist besitzt.

Technische Übungen werden im allgemeinen in zwei Klassen eingeteilt: solche, die in ihrer Art der sogenannten täglichen Übung entsprechen, und solche, die nur von Zeit zu Zeit geübt werden. Diese Unterscheidung soll im Folgenden eingehender besprochen werden.

Was ist unter einer "täglichen Übung" zu verstehen? Etwas, was pflichtgetreu jeden Tag geübt werden sollte? In diesem Sinne betrachtet, welche erdrückende Last bedeuten dann Czerny's "Vierzig tägliche Übungen", von denen eine jede nach den Bestimmungen des Komponisten 20, 30, 40mal hintereinander gespielt werden muss! Oder Tausig's "Tägliche Studien"—es gibt nicht weniger als 107 davon—die man durch alle Tonarten üben soll. Oder Hanon's 60 Übungen, von denen alle, gemäss der Bestimmung dieses Pädagogen, jeden Tag vorgenommen werden müssen! Dabei erwähne ich nicht einmal das Studienmaterial, das uns Klavierpädagogen wie Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte darbieten, ebensowenig die endlose Kette von Übungen, die Czerny geschrieben, die 12 Bücher von Originalübungen von Liszt, oder die Zusammenstellungen von Übungen von Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever u. s. w. Ist dies nicht entmutigend? Nein! Es ist einfach unmöglich, alle diese täglichen Aufgaben zu üben. Glücklicherweise ist dies auch garnicht notwendig; denn es gibt ja gar keine "täglichen Uebungen."

Niemand hat je gewisse Uebungen einstudiert, selbst nicht Tonleitern, ohne sie wiederholt in seiner täglichen Aufgabe auszulassen. Ebenso wie ein Gebet wertlos ist, wenn es abgeleiert wird, ohne dass man die tiefere Bedeutung der Worte erfasst hat, so ist eine Übung, die man nur als eine Formsache, als eine selbstauferlegte Pflicht ausführt, ohne eigentlichen Wert. Deshalb sollten Übungen untereinander abwechseln. Wenn man die Erfahrung macht, dass man durch eine gewisse Übung eine besonders günstige Wirkung erzielt, so sollte man dieselbe unter allen Umständen immer wieder üben, aber eben nur so lange wie man die Wirkung verspürt, so lange wie eine angenehme seelische Empfindung damit verbunden ist, und man den Vorteil *empfindet*, den einem die Ausübung dieser besonderen Aufgabe bringt.

Noch einmal möchte ich die Tatsache hervorheben, dass es gar keine tägliche Uebungen giebt. Hat man sich erst ein Gebiet erobert, so nehme man ein anderes in Angriff. Bald wird man selbst zur Erkenntnis kommen, dass einige Uebungen aufgehört haben, einem Mühe zu machen, sogar bei einigermassen schnellem Tempo. Man übe sie deshalb niemals wieder.

Erweisen sich diese Ausführungen als zutreffend, dann ergibt sich die Folgerung, dass der Pianist eine grosse Sammlung von Uebungen im Besitz haben sollte, so dass er immer eine davon vornehmen kann, wenn er Lust zu "technischer Arbeit" verspürt. Ferner sollte er sich klar darüber sein, dass eine Übung, die dem einen Nutzen bringt, für den anderen ganz überflüssig ist. Daraus ergibt sich der Grund für den Umfang dieses Werkes.

Aber zu welchen Zeiten soll man nun die besonderen Übungen vornehmen? Folgendes mag als eine gute allgemeine Regel dienen: Man sollte zwei, drei, vier oder mehr Zusammenstellungen von Übungen im Besitz haben, eine für jede Woche, und von Zeit zu Zeit die technischen Übungen fortlassen, besonders in dem Sinne, den ich noch eingehender erläutern möchte.

Sind technische Übungen überhaupt nötig? Nehmen die grossen Klaviervirtuosen sie wirklich jeden Tag vor?

Wenn einem berühmten Virtuosen, der auf der Höhe seines Erfolgs steht, die Frage vorgelegt werden würde, welche Art technischer Uebungen er selber übe, so würde er wahrscheinlich zur Antwort geben: "Gar keine! Ich nehme nie Uebungen vor." Einige mögen sogar die Behauptung hinzufügen, dass sie niemals solche geübt haben. Derartige Antworten können sehr leicht missverstanden werden und vermögen einem Musikstudierenden grossen Schaden zuzufügen.

Nun trifft es zwar zu, wass der grosse Virtuose, der den Gipfel seines Ruhms erreicht hat, nicht mehr bestimmte Uebungen vornimmt; wohl aber hat er dies in seinen jüngeren Jahren getan, als er sich noch der Höhe gegenübersah, zu der er sich emporkämpfen musste. Ueberdies ist er in einem Irrtum befangen, wenn er glaubt, dass er überhaupt keine Uebungen mehr vornimmt, und nicht minder täuscht sich der, der behauptet, dass er niemals welche geübt hat. Denn sie üben alle, weil sie selbst jeden Tag neue Uebungen erfinden, die in unmittelbarem Zusammenhang mit einer schwierigen Passage in den von ihnen gespielten Stücken stehen. "Kann ich denn nicht auch in dieser Weise mit meinen technischen Studien beginnen?" mag nun der Neophyt fragen. Auf diese Frage muss ihm jedoch mit einem "Nein" erwidert werden, weil er sonst den Vorteil der Mittel zu seiner technischen Vervollkommnung verliert, deren sich der Virtuose seiner Zeit bediente, bis der Tag für ihn gekommen war, an dem sie ihm keine weiteren Vorteile mehr bringen konnten.

Wie steht es nun mit den Uebungen, die unmittelbar mit den schwierigen Passagen eines Stückes zusammenhängen, mit dessen Einstudierung man sich gerade beschäftigt? Wann sollten diese Uebungen vorgenommen werden?

Sofort! Sobald man sich nämlich die geltenden Formen der Klaviertechnik angeeignet hat.

Dies ist das ganze so eifersüchtig gewahrte Geheimnis des Virtuosen, der behauptet, dass er niemals technische Uebungen vorgenommen hat oder vornimmt. Hier in meinem Werke aber gebe ich dieses Geheimnis preis, indem ich eine grosse Anzahl von Vorübungen zusammen mit den Passagen veröffentliche, welche dieselben hervorgerufen haben—schwierige Passagen, die den Werken von Beethoven, Chopin, Liszt und anderen entnommen worden sind. Diese Vorübungen sollten indessen nur als Vorbilder für ähnliche Uebungen aufgefasst werden, welche man selbst erfinden soll.

Ferner möchte ich noch ein paar Worte über meine eigenen Uebungen, welche ich in diesem Werke veröffentliche, hinzufügen. Sie sind aus vielen hunderten von Beispielen mit der grössten Sorgfalt ausgewählt worden, in der festen Ueberzeugung, dass jede einzelne Uebung ihren eigenen bestimmten Wert hat. Ebenso bin ich überzeugt, dass diese Uebungen sämtlich einen entschiedenen und besonders förderlichen Einfluss auf das Spiel des Pianisten haben werden. Indessen habe ich mich nicht nur auf das beschränkt, was ich persönlich darzubieten habe, sondern mit der freundlichen Erlaubnis der verschiedenen Verleger habe ich auf jedem Gebiete der Technik, in jeder der zusammengesetzten "Methoden" meines Erachtens nach das Beste wiedergegeben, das die erfolgreichsten Verfasser in ihren pädagogischen Abhandlungen erörtert haben. Dadurch ist der praktische Wert dieses Werkes in beträchtlicher Weise erhöht worden.

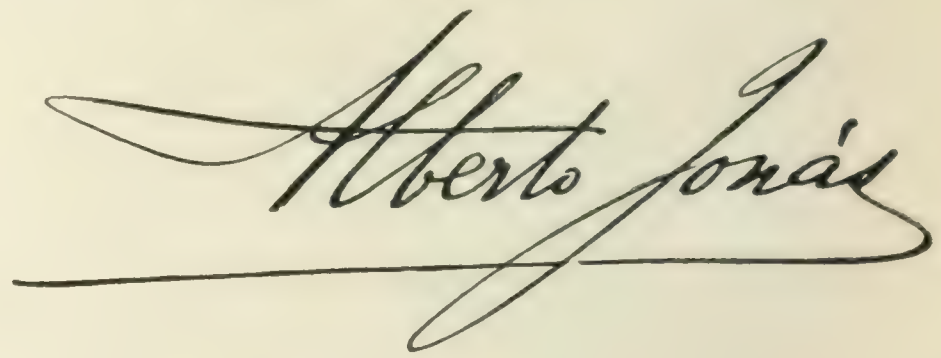
Was jedoch diese Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität zu einem *einzig dastehenden Werke in der Geschichte der Musik* macht, ist der Umstand, dass sozusagen alle die bedeutendsten Klaviervirtuosen der Gegenwart Beiträge dazu geliefert haben.

Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Moriz Rosenthal—Leopold Godowsky—Ernst von Dohnányi—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Rudolph Ganz—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Ignaz Friedman—I. Philipp—haben alle dieses Werk sorgfältig geprüft und haben dann dazu ihre eigenen ausdrücklich dafür geschriebenen Uebungen beigesteuert.

Als Moscheles und Fétis ihre nun gänzlich veraltete "Méthode des Méthodes" herausgaben, konnten sie stolz auf den Beitrag von Chopin und Liszt hinweisen—auf den ersteren mit seinen drei entzückenden Etüden, auf den letzteren mit zwei seiner schönsten Klavierstücke: "Waldesrauschen" und "Gnomenreigen". Aber diese ebenso entzückenden wie schwierigen Klavierstücke entwickeln nicht erst die Klaviertechnik, sondern sie setzen sie voraus.

Dagegen haben zu der Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität alle die berühmten, bereits erwähnten Virtuosen ihre *eigenen technischen Uebungen* beigetragen und damit die unmittelbarste und wirkungsvollste Beihilfe geleistet, die sich ein Klavierlehrer für seine Schüler zu wünschen vermag.

Zum Schluss möchte ich noch auf die Kapitel verweisen, die die geistige, seelische und ästhetische Wirkung des Klavierspiels behandeln. Sollte es mir gelungen sein, den Gesichtskreis des jungen Musikers zu erweitern, sein Vertrauen auf sich selbst zu stärken und seine Ehrfurcht vor den grossen Meistern zu erhöhen, dann habe ich meine Aufgabe erfüllt. Ihre Erfüllung suchte ich in dem Bestreben, Lehrern wie Studierenden den Weg zu ebnen, der durch ein stetes Empordringen zu der Höhe wahren Könnens nicht nur zu Meisterschaft und Erfolg führt—denn diese sind nur das Ergebnis richtig geleiteter Anlagen—sondern auch zu der tiefen, unaussprechlichen Freude, die die Musik, falls sie mit Liebe, Ehrerbietung und Begeisterung gepflegt wird, dem Herzen des echten, eifrigen Künstlers bringt.



PRÉFACE

Je me suis efforcé d'incorporer dans "l'École Magistrale de la Virtuosité Pianistique Moderne" l'expérience et les connaissances que deux cents ans ont apportés au jeu du piano.

Mon but a été de créer un ouvrage *pratique*, exempt, que je sache, de toute matière inutile, et pourtant cet ouvrage atteint de grandes proportions. L'élève serait donc en droit de se demander s'il lui faut vraiment entreprendre la tâche d'étudier les innombrables exercices contenus dans cette oeuvre. Qu'il se rassure. Il n'est pas tenu de le faire au pied de la lettre.

En premier lieu, cet ouvrage, qui commence à partir de ce qu'on appelle couramment "degré moyen", n'est qu'une compilation de Méthodes—Méthodes de Tierces, de Sixtes, de Gammes, d'Arpèges, d'Octaves, de Trilles, etc.—Autrement dit, je me suis efforcé de donner une exposition aussi concise que possible—étant donné le caractère complet que ne possède, à ma connaissance, aucune des oeuvres pédagogiques musicales parues jusqu'ici—de chacune des différentes phases de la technique et de l'esthétique, constituant, dans leur ensemble, la véritable maîtrise du piano, la vraie virtuosité pianistique du vingtième siècle.

En second lieu, cet ouvrage ne consiste pas seulement en exercices. Un coup d'oeil sur la table des matières montre qu'il contient beaucoup de chapitres consacrés à des sujets artistiques qui n'ont rien à voir avec le mécanisme même des doigts, mais sans lesquels le jeu du piano deviendrait aussi sec et aride qu'un désert.

Plusieurs de ces sujets d'esthétique pianistique n'ont été discutés, approfondis ou même envisagés dans aucun des ouvrages pédagogiques parus jusqu'à ce jour. De même, on trouvera dans plusieurs des chapitres traitant du mécanisme des doigts, beaucoup de procédés nouveaux qui n'ont pas encore été publiés.

Troisièmement, on trouvera dans cet ouvrage un nombre considérable d'exemples choisis dans le répertoire classique et moderne du piano. Je ne me suis pas contenté de simplement reproduire ces exemples de difficulté technique, d'intérêt dynamique ou agogique (c'est-à-dire qui se rapporte au temps), d'effets spéciaux de pédales, etc., car je sais que l'élève, en général, n'est pas enclin à travailler les passages de morceaux qui ne font pas partie de son répertoire: à la suite de presque tous les exercices contenus dans cet ouvrage, se trouvent des annotations, des commentaires et des explications en vue de leur exécution. De cette façon, l'élève est incité, stimulé, à travailler certains passages, ce qui signifie pour lui des morceaux conquis à l'avance.

Enfin, en ce qui concerne les exercices eux-mêmes, il est nécessaire de bien comprendre la nature, le but et l'effet des "exercices techniques". Je crois qu'il n'y a pas beaucoup de pianistes qui s'en rendent compte.

Il est évident qu'un exercice technique n'est pas autre chose qu'un moyen de donner aux doigts, aux mains, aux poignets, aux bras, la flexibilité ou l'indépendance, ou la force, la vitesse et l'endurance dont le pianiste a besoin pour accomplir sa tâche. Mais c'est une autre affaire que de savoir quand l'utilité d'un certain exercice peut devenir nulle, combien de temps devrait être consacré à cet exercice, s'il est nécessaire qu'on le reprenne plus tard, et dans ce cas, à quelle époque. Je crois qu'il n'y a pas beaucoup de pianistes à même de trancher la question en toute connaissance de cause.

Les exercices techniques sont généralement divisés en deux catégories: ceux qu'on se plaît à appeler "exercices journaliers" et ceux que l'on n'est censé étudier que de temps en temps. Il convient de soumettre cette classification à un examen minutieux.

Qu'est-ce donc qu'un exercice quotidien? Un exercice qu'il faut étudier régulièrement tous les jours? Oh!, le cauchemar des "Quarante Exercices Quotidiens" de Czerny, dont chacun, ainsi que le prescrit leur auteur, doit être joué 20, 30, 40 fois de suite!—, des "Exercices Journaliers" de Tausig—il n'y en a pas moins de 107—dont chacun doit être joué dans tous les tons!—, des 60 exercices de Hanon, lesquels, d'après les explications qu'il nous donne, doivent être étudiés tous les jours!—. Et je ne souffle pas mot des collections d'exercices de Herz, de Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte: de la véritable bibliothèque d'exercices de Czerny; des douze livres d'exercices originaux de Liszt; des séries d'exercices de Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever, etc., etc., etc.—

Décourageant? Que non pas: C'est simplement impossible, et, en outre, sans utilité aucune.

Il n'y a pas d'exercices journaliers. Personne n'a vraiment travaillé, chaque jour, certains exercices, mêmes les gammes, sans jamais les omettre. De même qu'une prière, nonchalamment marmottée, et sans que chaque mot en ait été approfondi, n'a pas de valeur, de même un exercice, joué par pure forme, par acquis de conscience, ne vaut rien! C'est pourquoi il faut qu'il y ait de la variété dans les exercices. Si l'on s'aperçoit que certains exercices donnent des résultats particulièrement satisfaisants, qu'on les étudie, mais seulement autant que ces résultats se manifestent, autant que l'esprit y prend plaisir, et uniquement parceque l'on *sent* le bien qu'on en dérive.

Je le répète: il n'y a pas d'exercices journaliers. Une difficulté une fois vaincue, que l'on dirige ses efforts vers d'autres buts. On s'apercevra vite, et par expérience personnelle, que certains exercices ont cessé d'offrir des difficultés, même dans un mouvement assez rapide: qu'on ne les étudie plus jamais.

Si ce que je viens d'écrire est juste, il s'ensuit que le pianiste doit avoir à sa disposition, pour y puiser lorsqu'il veut faire du "travail technique", une vaste collection d'exercices. En outre, il ne faut pas oublier

que ce qui est bon pour un pianiste ne l'est pas forcément pour un autre. De là l'étendue de cet ouvrage.

Quand faut-il donc reprendre des exercices déterminés? Le conseil suivant peut être considéré comme une bonne règle générale: Avoir deux, trois, quatre séries d'exercices—ou même plus—, soit une série par semaine, et, de temps en temps, laisser de côté tout "exercice technique", sauf dans le sens que je vais expliquer.

A-t-on du tout besoin d'exercices techniques? Les grands virtuoses du piano les travaillent-ils vraiment chaque jour?

Un virtuose arrivé à l'apogée de sa renommée, auquel on demanderait quels exercices techniques il travaille, répondrait probablement qu'il n'en travaille aucun, qu'il n'en travaille jamais. Quelques virtuoses iraient même jusqu'à dire qu'ils n'en ont jamais travaillé. De telles réponses, quoique faites de bonne foi, sont de nature à induire en erreur et peuvent avoir une très mauvaise influence sur l'élève de piano.

Il est vrai que le grand virtuose en possession de la plénitude de ses moyens, n'étudie plus d'exercices stéréotypés. Mais il l'a fait en son temps, lorsqu'il était jeune et qu'il luttait pour arriver aux hauteurs qu'il a finalement atteintes. Et il se trompe s'il s'imagine qu'il ne travaille plus d'exercices: il se trompe tout autant que celui qui prétend n'en avoir jamais travaillé. En effet, tout virtuose invente constamment des exercices nouveaux qui portent directement sur certains passages difficiles des morceaux qu'il est en train d'étudier.—"Pourquoi, alors, ne pas commencer par là"?, pourrait demander le néophyte. Parce qu'il perdrait le bénéfice des moyens techniques que le grand virtuose a dû lui aussi employer autrefois, jusqu'au jour où ils ont cessé de lui être utiles.

Des exercices qui portent directement sur les passages difficiles du morceau que l'on étudie! Quand faut-il donc y avoir recours?

Tout de suite. Aussitôt que l'on est maître des formes usuelles de la technique du piano.

C'est là le secret, jalousement gardé, du virtuose qui dit qu'il ne travaille pas, ou qu'il n'a jamais travaillé d'exercices techniques, secret que je révèle ouvertement dans cet ouvrage. Je donne un grand nombre "d'exercices préparatoires", avec les passages qui les ont inspirés—des passages difficiles tirés des oeuvres de Beethoven, de Chopin, de Liszt, etc.—et je montre qu'il ne faut les considérer que comme des *modèles d'exercices semblables à ceux que l'on doit inventer soi-même.*

Quelques mots sur les exercices originaux que j'offre dans les pages qui suivent. Ils ont été choisis, avec un soin extrême, parmi des centaines d'autres exercices, et je suis persuadé que tous ont une action bien définie et sont d'une efficacité particulière sur le jeu des pianistes consciencieux. Mais je ne me suis pas contenté de ce que je pouvais offrir moi-même. Avec l'autorisation de différents éditeurs, j'ai reproduit —dans les divers chapitres traitant de la technique, dans toute cette compilation de "Méthodes" mentionnées plus haut—les meilleurs passages, à mon avis, que nous aient donnés, dans leurs traités pédagogiques, les auteurs les plus renommés. Ceci rehausse considérablement la valeur pratique de cet ouvrage.

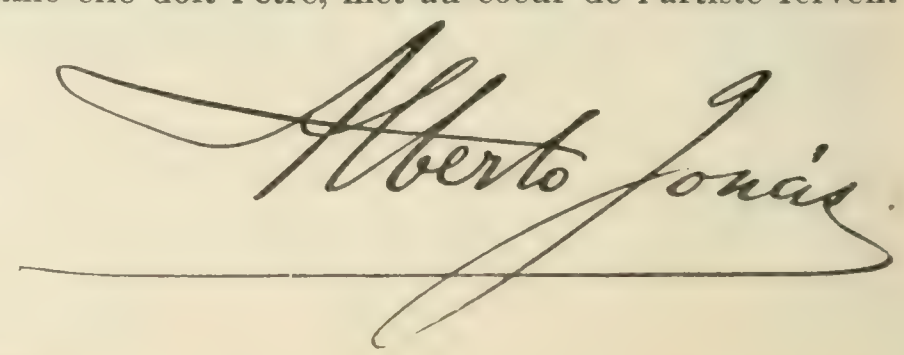
Mais ce qui rend l'Ecole Magistrale de la Virtuosité Pianistique Moderne *unique dans l'histoire de la musique,* c'est que pratiquement tous les grands virtuoses actuels y ont collaboré.

Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Moriz Rosenthal—Leopold Godowsky—Ernst von Dohnányi—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Rudolph Ganz—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Ignaz Friedman—I. Philipp—tous ont examiné cette oeuvre avec soin et y ont contribué par des exercices originaux, écrits spécialement pour elle.

Quand Moscheles et Fétis publièrent leur "Méthode des Méthodes"—maintenant tout à fait surannée —ils pouvaient à juste titre se montrer fiers de la collaboration de Chopin et de Liszt—le premier ayant contribué à cette oeuvre par trois ravissantes Etudes, le second par deux de ses plus beaux morceaux pour piano, "Waldesrauschen" (Murmures de la Forêt) et "Gnomenreigen" (Ronde des Gnômes). Ces splendides et difficiles poèmes musicaux ne développent pas la technique pianistique: ils l'exigent.

Or, dans l'Ecole Magistrale de la Virtuosité Pianistique Moderne, les grands virtuoses que je viens de nommer ont donné *leurs propres exercices techniques,* ce qui constitue l'aide la plus directe, la plus efficace, qu'un professeur de piano puisse souhaiter pour ses élèves, et ce qui justifie également, il me semble, le titre "d'Ecole *Magistrale*".

Quant aux chapitres traitant du côté intellectuel, émotionnel et esthétique du piano, si l'on estime qu'ils ont servi à élargir le champ du jeune musicien, à fortifier sa confiance en lui-même, à exalter son respect pour les grands maîtres de la musique, alors j'aurai atteint mon but; j'aurai contribué à aplanir, pour le professeur comme pour l'élève, le chemin, toujours ascendant, menant non seulement à la maîtrise et au succès—qui ne sont que le résultat de forces sagement conduites—mais aussi au profond et indicible bonheur que la Musique, aimée et vénérée pour elle-même comme elle doit l'être, met au coeur de l'artiste fervent et sincère.



PREFACIO

Ha sido mi propósito incorporar en la "Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna" la experiencia adquirida y los adelantos realizados durante doscientos años en la ejecución pianística.

He deseado escribir una obra de valor *práctico*, exenta de todo material inútil o estorboso. Así, sin embargo, ha resultado de considerable extensión. En vista de esto, quizás el discípulo se pregunte: ¿Me es necesario, pues, emprender la tarea de repasar la multitud de ejercicios contenidos en esta obra? Tranquilícese. No es absolutamente indispensable que repase todos y cada uno de ellos.

En primer lugar, esta obra, que empieza con lo que se designa comunemente bajo el nombre de *grado medio*, no es sino una compilación de métodos; métodos de terceras, sextas, escalas, arpegios, octavas, trinos, etc., es decir, me he esforzado en dar una exposición, tan concisa como ha sido posible, pero haciéndola la más completa de cuantas se han publicado, de cada una de las diferentes fases de técnica y de estética, las cuales, en su conjunto, constituyen la verdadera maestría del piano, la verdadera virtuosidad pianística del siglo veinte.

En segundo lugar, esta obra no consta solamente de ejercicios. Basta una ojeada al índice para ver que contiene muchos capítulos consagrados a materias artísticas que no tienen nada que ver con el mecanismo de los dedos; pero sin las cuales la ejecución pianística sería tan seca y árida como un desierto. Varias de estas materias de estética del piano no han sido profundizadas, discutidas, ni siquiera consideradas en ninguna de las obras pedagógicas publicadas hasta hoy.

Asimismo, en varios de los capítulos consagrados al mecanismo de la ejecución se encontrarán muchos procedimientos nuevos, que hasta ahora no habían visto la luz pública.

En tercer lugar, se encontrará en esta obra un número considerable de ejemplos escojidos del repertorio clásico y del moderno. Estos ejemplos de dificultad técnica, de interés dinámico o agógico (es decir, relativo al tiempo), de efectos especiales de pedales, etc.; no han sido simplemente reproducidos, pues no ignoro que el discípulo, en general, no está dispuesto a estudiar pasajes de piezas que no forman parte de su repertorio. Casi todos los ejemplos contenidos en esta obra llevan anotaciones, comentarios y explicaciones relativas a su ejecución. Así se estimula al discípulo a trabajar pasajes técnicos que para él significan dominar piezas de antemano.

Finalmente, en lo que se refiere a los ejercicios mismos: hay que comprender muy bien la naturaleza, el objeto y el efecto de los "ejercicios técnicos." Creo que no hay muchos pianistas que se den bien cuenta de ello.

Es evidente que los ejercicios de técnica son tan sólo el medio de dar a los dedos, a las manos, a las muñecas y a los brazos la flexibilidad, la independencia, la fuerza, rapidez y resistencia que el pianista necesita para una buena ejecución.

Pero es otra cosa saber cuándo cierto ejercicio deja de ser útil; cuánto tiempo se le debe consagrar, y si es necesario volverlo a estudiar más tarde, y en tal caso, cuándo. Creo que no son muchos los pianistas capaces de resolver estas cuestiones con perfecto conocimiento de la materia.

Los ejercicios técnicos se dividen comúnemente en dos categorías: los que tienen el carácter de lo que se denomina "ejercicio diario," y los que no se necesitan estudiar sino de vez en cuando. Conviene examinar esta clasificación con atención.

¿Qué es ejercicio diario? ¿Es un ejercicio que se debe estudiar fielmente todos los dias? Entonces ¡en qué pesadilla se convertirian los "Cuarenta Ejercicios Diarios" de Czerny, cada uno de los cuales, según lo requiere su autor, debe ser repetido 20, 30, 40 veces seguidas! ¡Y los "Ejercicios Diarios" de Tausig! ¡Apenas son 107, y cada uno de ellos se tiene que tocar en todos los tonos! ¡Y los 60 Ejercicios de Hanon, los cuales, según las indicaciones que traen, hay que repasarlos todos los dias! Y nada digo de las colecciones de ejercicios de Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte; de la inmensa biblioteca de ejercicios de Czerny; de los doce libros de ejercicios originales de Liszt; de las series de ejercicios de Germer, Döring, Zwintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Krever, etc., etc.

¿Esto seria para desanimar? No, por la sencilla razón de que todo esto es imposible y, sea dicho de paso, completamente inútil!

No hay "ejercicios diarios." No hay nadie que en verdad haya estudiado ciertos ejercicios, ni aun escalas, sin omitirlos jamás en su trabajo diario. Así como una oración dicha sin fervor, sin profundizar el sentido de cada palabra, no vale nada: del mismo modo (que se me perdone la comparación) un ejercicio tocado por fórmula, por obligación, tampoco sirve. Por eso tiene que haber variedad en los ejercicios. Si se nota que cierto ejercicio produce una acción benéfica especial, hay que estudiarlo, pero solamente mientras que se *siente* ese beneficio, mientras la mente halla placer en su ejecución, porque se siente el beneficio que el ejercicio está haciendo.

Repito: no hay ejercicios diarios. Una vez dominado un punto, dedíquese el esfuerzo a dominar otros. En cuanto se note, por experiencia personal, que un ejercicio ya no da trabajo, aun tocándolo bastante aprisa, ya no hay que estudiarlo.

Si esto que he escrito es verdad, entonces la deducción lógica es que el pianista ha menester de una gran colección de ejercicios, para su trabajo de "técnica," y téngase presente que ciertos ejercicios pueden

resultar de gran eficacia para un ejecutante, y por el contrario ser superfluos para otro. He aquí la razón de lo extenso de esta obra.

¿Pero, cuándo deberán volverse a estudiar ciertos ejercicios? El consejo siguiente puede considerarse como una buena regla general: Téngase preparadas dos, tres, cuatro o más colecciones de ejercicios, uno para cada semana, y de vez en cuando prescíndase de los ejercicios técnicos, excepto en el sentido que voy a explicar.

¿Son verdaderamente necesarios los ejercicios?

¿Los *trabajan* todos los días los grandes "virtuosos"?

Más de un célebre "virtuoso", si se le preguntara, cuando está en el apogeo de su fama, cuáles son los ejercicios técnicos que estudia, probablemente contestaría: "ninguno, yo nunca *trabajo* ejercicios". Algunos hasta dirán que nunca los han estudiado. Tales contestaciones, aunque dadas de buena fe, tienden a engañar al discípulo de piano y a causar mucho daño.

Es verdad que el gran "virtuoso" que está en la plenitud de sus fuerzas, no estudia ya ejercicios estereotipados. Pero lo hizo antes, cuando estába formándose y luchaba para llegar a las cumbres que finalmente ha alcanzado. Y se equivoca si cree que ya no trabaja ejercicios—tan equivocado como el que asegura no haberlos trabajado nunca. Todos trabajan en ellos, pues inventan diariamente ejercicios que tienen influencia directa sobre los pasajes difíciles de las piezas que están estudiando. ¿"Entonces por qué no puedo empezar así yo?"—el neófito estaría en derecho de preguntar. Porque perdería el beneficio de los efectos técnicos que el gran virtuoso empleó en su tiempo, hasta el día en que dejaron de serle provechosos.

¡Los ejercicios que influyen directamente sobre los pasajes difíciles de la pieza que se estudia! ¿Cuándo hay que emprenderlos? En seguida. En cuanto el discípulo ha dominado las formas corrientes de la técnica.

Este es el secreto, guardado celosamente, del virtuoso que dice no haber trabajado nunca ejercicios técnicos. Lo divulgo, para todos, en esta obra. Doy al discípulo una gran cantidad de "ejercicios preparatorios" con los modelos que los inspiraron—pasajes difíciles de las obras de Beethoven, Chopin, Liszt, etc.—y le muestro que debe considerarlos como *modelos de ejercicios semejantes que él mismo debe inventar.*

Una palabra en cuanto a los ejercicios que doy en esta obra. Los escogí, con sumo cuidado, entre centenares de ellos. Tengo la certeza de que cada uno de ellos posee un gran valor individual. Asimismo, estoy seguro de que todos ejercen una acción decisiva y sumamente eficaz y benéfica en la ejecución de quienes aspiran a ser pianistas. Y no me contenté con lo que yo mismo podía dar. Gracias al permiso de los editores respectivos, he citado, en cada una de las fases de la técnica, en cada uno de estos "Métodos" compilados, lo mejor, a mi parecer, de lo que los más notables autores han dado en sus obras pedagógicas para el piano. Esto ha realzado en mucho el valor práctico de esta obra.

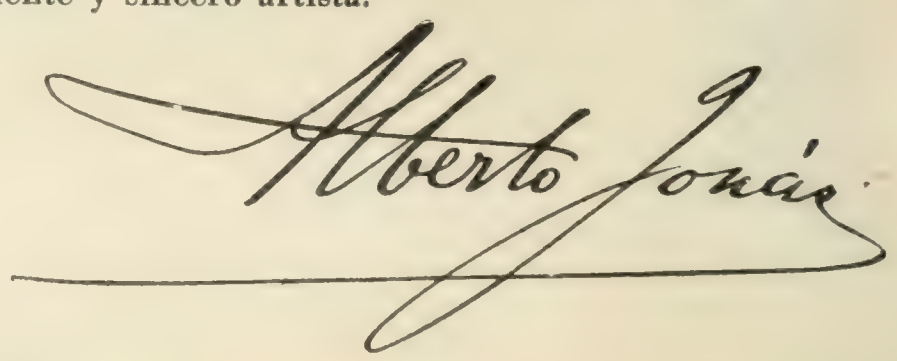
Pero lo que hace que la "Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna" sea *única en la historia de la música,* es que han colaborado en ella la mayoría de los grandes "virtuosos" del piano en nuestros días.

Ferrucio Busoni—Emil von Sauer—Moriz Rosenthal—Leopold Godowsky—Ernst von Dohnányi—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Arthur Friedheim—Rudolph Ganz—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Ignaz Friedman—I. Philipp, todos han examinado con cuidado esta obra y han colaborado con ejercicios originales, escritos expresamente para ella.

Cuando Moscheles y Fétis publicaron su "Méthode des Méthodes", (completamente anticuado hoy día), pudieron mencionar con orgullo la colaboración de Chopin y Liszt—el primero con tres encantadores estudios, el otro con dos de sus mas hermosas piezas para piano: "Waldesrauschen" y "Gnomenreigen". Estos deliciosos dificíles poemas tonales no desarrollan la técnica del pianista: la requieren.

Pero en la "Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna" los grandes "virtuosos" ya citados han dado *sus propios ejercicios,* la ayuda más directa y eficaz que un profesor de piano pueda desear para sus discípulos. Esto, a mi ver, justifica el título de "Escuela *Magistral* de la Virtuosidad Pianística Moderna."

En cuanto a los capítulos que tratan de la parte espiritual, emocional, estética de la ejecución del piano, si se considera que han ayudado a ensanchar el horizonte del joven músico, a fortalecer su fe en sí mismo, a aumentar su reverencia para los grandes maestros de la música; entonces habré realizado mi propósito, que es el de ayudar a allanar, para el maestro así como para el discípulo, el sendero siempre ascendente que conduce no solo a la maestría y al éxito—estas no son más que el resultado de fuerzas sabiamente desarrolladas—sino también a la honda, inefable felicidad con que la Música—cuando se la ama, honra y reverencia—inunda el corazón del ferviente y sincero artista.



EMIL VON SAUER

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by H. Herrmann, Berlin, Germany)

FERRUCCIO BUSONI

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by H. Herrmann, Berlin, Germany)

Thirds

Terzen

Tierces

Terceras

Thirds

A perfect command of all manner of thirds is absolutely necessary for the acquisition of real pianistic virtuosity. Thirds are of more immediate importance to the pianist than fourths or even sixths, for they must be regarded as one of the five important features of piano technic: scales, arpeggios, thirds, trills and octaves. The industrious and ambitious piano student should, therefore, not overlook any of the exercises and examples contained in this chapter, and while practising them faithfully he should also – this applies to all technical work – always be mindful of the *quality* of his touch and tone. He will soon find out that some of the exercises (see Preface) exert a peculiarly beneficial action on his fingers, hands and arms; he should practise these with especial care.

Thirds greatly strengthen the forearms, which is another reason why they should be mastered.

The exercises numbers one and two are among the best to develop strength, agility and evenness of tone; one must know, though, how to practise them. They should be played at first slowly (♩ = 44), *forte* and *legato*, the finger being lifted but not too high. The keys should be struck with decision, while the knuckles remain *slightly* higher than the back of the hand. The wrists and forearms are to be kept relaxed and care should be taken that

Terzen

Um wirkliche pianistische Virtuosität zu erlangen ist eine vollständige Beherrschung aller Arten von Terzen unumgänglich notwendig. Für den Pianisten sind Terzen von grösserer Bedeutung als Quarten und selbst Sexten; denn sie müssen als eines der fünf wichtigsten Elemente der pianistischen Technik betrachtet werden, nämlich Tonleitern, Arpeggien, Terzen, Triller und Oktaven. Wer von dem Streben erfüllt ist, sich der Beherrschung der pianistischen Technik mit Fleiss zu widmen, der sollte keine der in diesem Kapitel angegebenen Übungen und Beispiele übersehen und während er sie gewissenhaft einübt, sollte er (dies gilt für alles technische Üben) – stets auf die Qualität *von Anschlag und Ton achten. Es wird sich dann bald herausstellen, dass gewisse Übungen (siehe Vorrede) eine besonders fördernde Wirkung auf Finger, Hand und Arm ausüben. Diese sollten mit besonderer Sorgfalt geübt werden.*

Terzen stärken ganz besonders den Vorderarm, ein weiterer Grund für ihre vollständige Beherrschung.

Die Übungen Nummer Eins und Zwei sind am besten geeignet Kraft, Beweglichkeit und Gleichmässigkeit des Tons zu entwickeln; indessen hängt dies von der Art der Einübung ab. Im Anfang sollten sie langsam (♩ = 44) forte *und* legato *gespielt wer-*

Tierces

Le pianiste qui cherche à atteindre une haute virtuosité doit posséder la maîtrise complète de toutes les formes de tierces. Les tierces sont d'une importance plus immédiate que les quartes et même que les sixtes, car elles constituent un des cinq aspects importants de la technique du piano, les quatre autres étant: gammes, arpèges, trilles et octaves. Le pianiste ambitieux et travailleur ne devra donc pas négliger l'étude de tous les exercices et exemples contenus dans ce chapitre: ce faisant, il devra garder présent à l'esprit la *qualité* de son toucher et du son obtenu ceci s'applique à tout travail de technique. Il s'apercevra bientôt (voir Préface) que certains des exercices qui suivent peuvent exercer une action profitable plus prononcée sur ses doigts, ses mains et ses bras que les autres exercices. Qu'il les étudie donc avec un soin tout spécial.

Les tierces fortifient beaucoup les avant-bras, ce qui est une autre raison pour laquelle il faut les conquérir.

Les exercices numéros un et deux sont des meilleurs pour développer la force, l'égalité et l'agilité; tout dépend, néanmoins, de la manière dont on les etudie. On les prendra d'abord lentement (♩ = 44), en *forte* et *legato*, en levant les doigts, mais pas trop haut. Il faut frapper les touches avec décision tout

Terceras

El dominio perfecto de toda clase de terceras es absolutamente necesario para adquirir verdadera virtuosidad pianística. Las terceras tienen para el pianista mayor importancia que las cuartas y aun las sextas, pues se les debe considerar como uno de los cinco aspectos principales de la técnica del piano; que son; escalas, arpegios, terceras, trinos y octavas. El pianista trabajador y con altas aspiraciones no debe, pues, descuidar ninguno de los ejercicios y de los ejemplos de este capítulo, y al trabajarlos concienzudamente (esto se aplica a todo trabajo de técnica), debe esmerarse en la calidad *del "toucher" y el sonido. Pronto se dará cuenta de que ciertos de los ejercicios (Véase el Prefacio) tienen un efecto especialmente benéfico sobre los dedos, las manos y los brazos. Estos ejercicios los estudiará con particular cuidado.*

Las terceras fortalecen el antebrazo, lo cual es mayor razón para que el estudiante se empeñe en dominarlos.

Los dos primeros ejercicios son de los mejores para desarrollar fuerza, agilidad, y también igualdad del sonido; pero hay que saber cómo estudiarlos. Tóquense primero lentamente (♩ = 44), forte *y* legato, *levantando los dedos, pero no demasiado. Hiéranse las teclas con decisión, manteniendo al mismo tiempo la articulación del dedo con la*

the wrist is not held higher than the back of the hand. This is to be kept in mind, for the wrist has naturally a tendency to rise when playing thirds, whereby stiffness and exhaustion soon follow.

Every exercise is to be played staccato as well as legato. Later both exercises should be attempted more rapidly, (♩=132) in *mf* or *mp* with a light touch and swift, supple fingers that are lifted but little above the keys. Such a rapid tempo should be coupled with a clear, agreeable tone, distinctness of articulation and the endurance necessary to play the exercises through all the keys without stopping. The dynamic command will be obtained by using *pp, p, mp, mf, f, ff* for every two of the twelve keys, thus: *pp* for C major and D♭ major; *p* for D major and E♭ major; *mp* for E major and F major; etc. Practise also *crescendo* from C major to D♭ major; from D♭ major to D major; etc. At times practise also < > from one key to another. The second fingering $\frac{5\,4\,3\,4}{1\,2\,1\,2}$ should not be overlooked; it is very useful in promoting flexibility of the hand and nimbleness of the thumb, besides having a decided practical value in actual performance.

den, wobei die Finger nicht allzuhoch gehoben werden sollten. Die Tasten sollten mit Bestimmtheit angeschlagen werden während die Knöchel etwas *höher gehalten werden als der Rücken der Hand. Handgelenk und Vorderarm sollten locker bleiben während sorgfältig darauf geachtet werden sollte, dass das Handgelenk sich nicht in einer höheren Lage befindet als der Handrücken. Hierauf sollte umsomehr geachtet werden als das Handgelenk von Natur aus dazu neigt sich beim Spielen von Terzen höher zu heben, was baldige Steifheit und Ermüdung zur Folge hat. Jede Übung sollte sowohl staccato als auch legato gespielt werden. Später soll der Versuch gemacht werden, beide Übungen schneller zu spielen,* (♩= 132) *in mf oder mp mit leichtem Anschlag und raschen, geschmeidigen Fingern, die nur ein wenig über die Tasten gehoben werden. Ein derartig schnelles Tempo sollte mit einem klaren, angenehmen Ton verbunden sein sowie mit Deutlichkeit der Artikulation und der notwendigen Ausdauer, um die Übungen durch alle Tonarten ohne Unterbrechung zu spielen. Erlangt wird die dynamische Beherrschung durch Anwendung von pp, p, mp, mf, f, ff, für je zwei der zwölf Tonarten, also beispielsweise pp für C Dur und Des Dur; p für D Dur und Es Dur; mp für E Dur und F Dur; usw. Geübt werden sollte auch* crescendo *von C Dur bis Des Dur; von Des Dur bis D Dur; usw. Zuweilen sollte ebenfalls geübt werden* < > *von einer Tonart bis zur nächsten. Der zweite Fingersatz* $\frac{5\,4\,3\,4}{1\,2\,1\,2}$ sollte nicht übersehen werden. *Dies ist ein sehr wirksames Mittel zur Erlangung von Gelenkigkeit der Hand und Behendigkeit des Daumens abgesehen von dem praktischen Wert dieses Fingersatzes beim Vortrag selbst.*

en gardant la main placée de telle sorte que les articulations à la base des doigts soient *un peu* plus élevées que le dos de la main. Les poignets et les avant-bras doivent être détendus et l'on fera attention que le poignet ne soit pas plus haut que le dos de la main. C'est là un point à garder à l'esprit, car on a une tendance naturelle, en jouant des tierces, à hausser le poignet, ce qui provoque bientôt de la raideur et de la fatigue.

On jouera chaque exercice en *staccato* aussi bien qu'en *légato*. Plus tard, on prendra les deux exercices plus rapidement (♩= 132) en *mf* ou *mp*, avec un toucher léger et des doigts lestes et souples, qu'il ne faut lever que fort peu au dessus du clavier. Ce mouvement vif doit s'allier à un son clair et agréable, à une articulation distincte et à l'endurance nécessaire pour jouer les exercices dans tous les tons sans arrêt. La maîtrise dynamique s'obtiendra en faisant usage de *pp, p, mp, mf, f, ff* pour chaque deux tons d'entre les douze: ainsi: *pp* pour *ut* majeur et *ré* bémol majeur; *p* pour *ré* majeur et *mi* bémol majeur; *mp* pour *mi* majeur et *fa* majeur; etc. Étudier aussi *crescendo* de *ut* à *Ré*♭ majeur; de *Ré*♭ majeur à *ré* majeur; de *ré* à *mi*♭ majeur; etc. Parfois aussi, étudier < > d'un ton à l'autre. Le second doigté $\frac{5\,4\,3\,4}{1\,2\,1\,2}$ *ne doit pas être négligé;* il est très utile pour développer la flexibilité de la main et la dextérité du pouce, outre sa valeur pratique, lorsque l'on exécute un morceau.

mano un poquito más alta que el dorso de la mano. Ténganse sueltos la muñeca y el antebrazo, y cuídese de que la muñeca no esté más alta que el dorso de la mano. Este último punto es muy importante, pues al tocar las terceras se tiene tendencia a alzar la muñeca, lo cual provoca en breve rigidez y cansancio.

Todos los ejercicios son para tocarlos tanto staccato *como* legato. *Más tarde se procurará ejecutar estos dos ejercicios más rápidamente* (♩ = 132). *mf o mp, con un "toucher" ligero y con soltura y rapidez en los dedos, los cuales se levantarán poco sobre las teclas. A la par que se toca en rápido* tempo, *procúrese dar sonido nítido y agradable, articulando con claridad. Esto requiere también resistencia para tocar los ejercicios en todos los tonos, sin detenerse. Se obtendrá el dominio dinámico empleando pp, p, mp, mf, f, ff para cada dos de los doce tonos; a saber: pp para Do mayor y Re bemol mayor; p para Re mayor y Mi bemol mayor; mp para Mi mayor y Fa mayor; etc. Estúdiese tambien* crescendo *de Do a Re bemol mayor; de Re bemol mayor a Re mayor; etc. A veces también estúdiense* < > *de un tono al siguiente. No se debe descuidar la segunda digitación* $\frac{5\,4\,3\,4}{1\,2\,1\,2}$; *es muy útil para dar flexibilidad a la mano y destreza a los pulgares; además, tiene indiscutible valor práctico en la ejecución formal.*

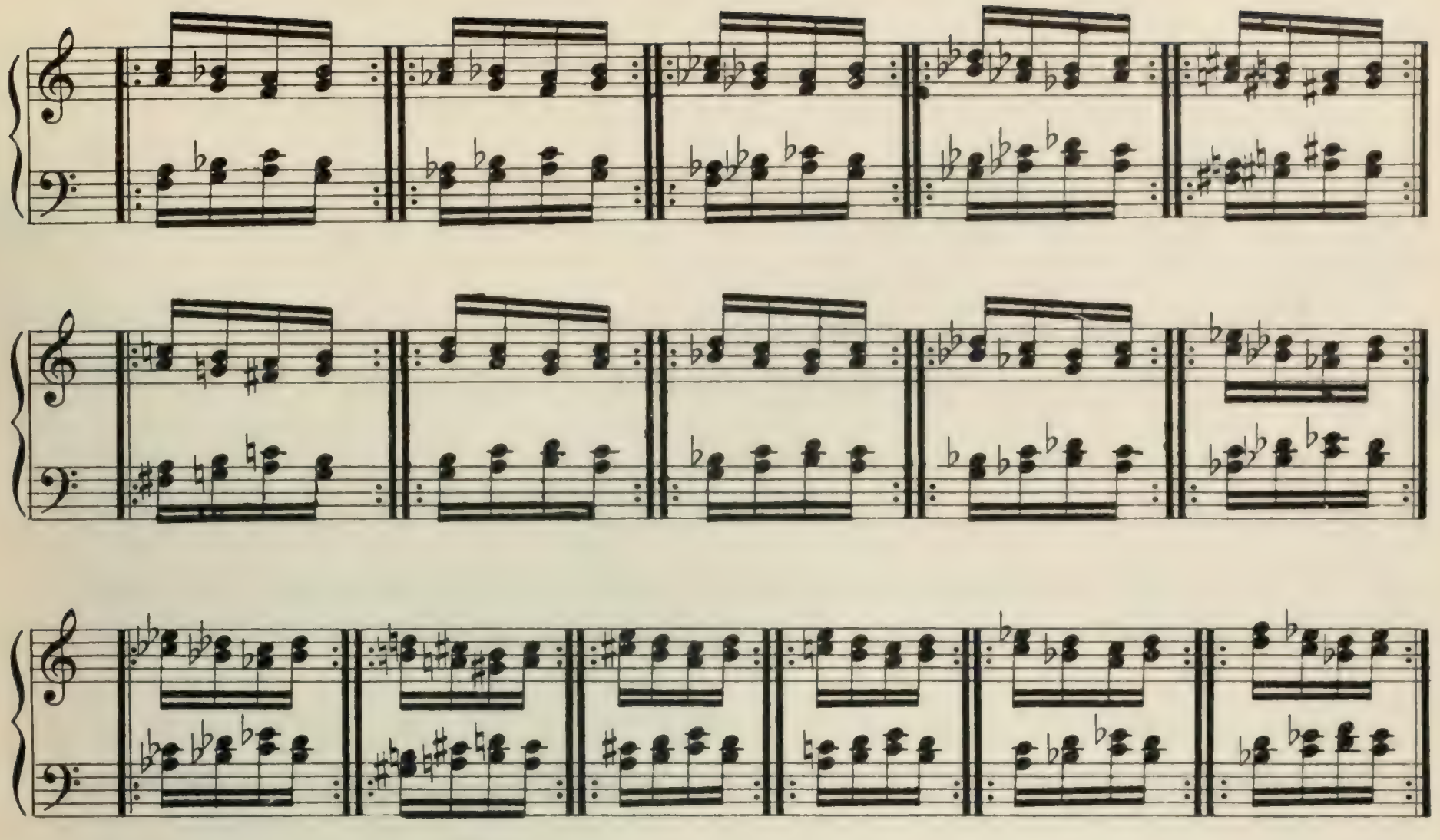
Andante - Moderato - Allegretto - Allegro

legato ***f*** *-* ***mf*** *-* ***p***

No. 1

simile

simile



5 4 3 4 5 5 4 3 4 5 5 4 3 4 5
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1
5 4 3 4 5 5 4 3 4 5 5 4 3 4 5
3 2 1 2 3 3 2 1 2 3 3 2 1 2 3
Nº1(a)
etc.
3 2 1 2 3 3 2 1 2 3 3 2 1 2 3
5 4 3 4 5 5 4 3 4 5 5 4 3 4 5
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1
5 4 3 4 5 5 4 3 4 5 5 4 3 4 5
Nº 2(b)
etc.

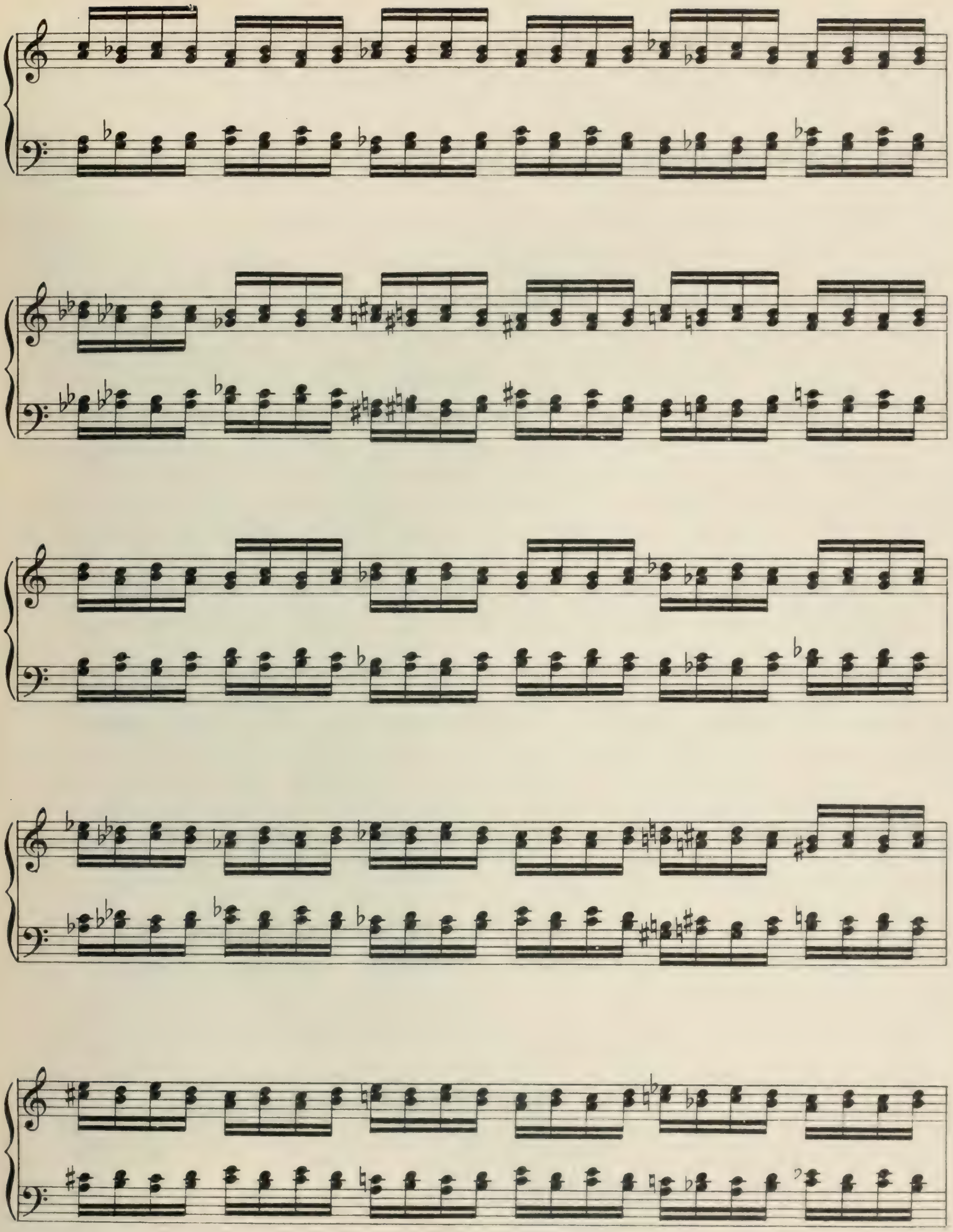
Andante - Moderato - Allegretto - Allegro

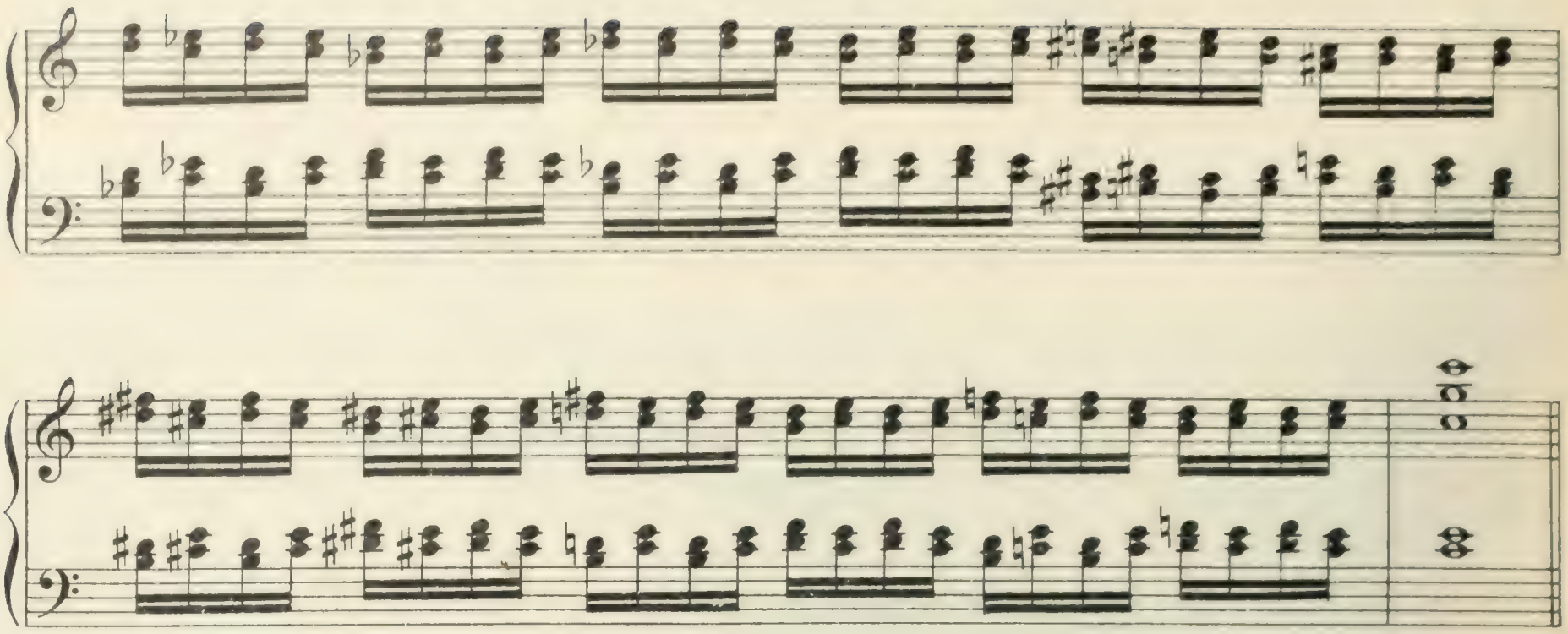
legato ***f*** *-* ***mf*** *-* ***p***

No. 2

simile

simile





No. 2a

simile

simile

No. 3

Moderato quasi Allegretto

legato leggiero ***mf*** *– poi staccato* ***mf***

simile

simile

One should not try to play *legato* by overlapping the fingers. The *legato* effect should be obtained through an even gliding motion and without changing *the direction* of the hand.

Man soll nicht versuchen legato *durch Übersetzen der Finger zu spielen. Die Wirkung des* legato *sollte durch eine gleichmässig gleitende Bewegung erzielt werden ohne die gerade Haltung der Hand durch eine seitliche Wendung zu verändern.*

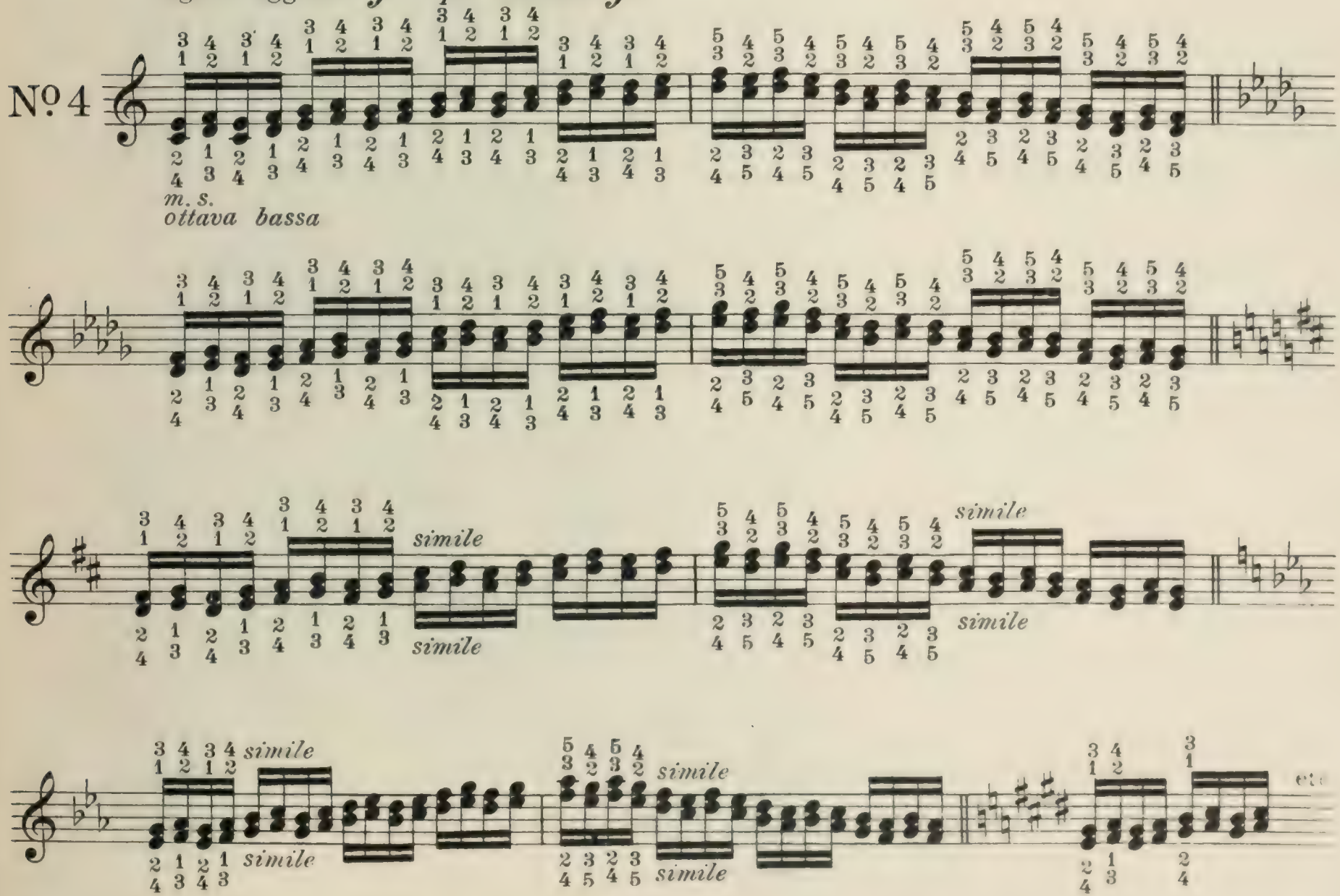
Il ne faut pas chercher à jouer *légato* en faisant chevaucher les doigts. L'effet de *légato* s'obtiendra par un déplacement continu et régulier des mains, sans changement de direction.

No hay que tratar de tocar legato *sobreponiendo los dedos. Se obtendrá el efecto de* legato *moviendo las manos con igualdad, sin cambiar su dirección.*

Andante – Moderato – Allegretto – Allegro

legato leggiero ***f*** *– poi staccato* ***f***

Nº 4



Through' all keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Lift the fingers well and do not let them drag on the keys. The thirds $\frac{2}{1}\ \frac{3}{1}$ clear and even.

Man hebe die Finger gut und lasse sie nicht auf den Tasten liegen. Die Terzen $\frac{2}{1}\ \frac{3}{1}$ *klar und glatt.*

Levez bien les doigts et ne les laissez pas traîner sur les touches. Les tierces $\frac{2}{1}\ \frac{3}{1}$ claires et égales.

Levántense bien los dedos y no se los deje arrastrar sobre las teclas. Las terceras $\frac{2}{1}\ \frac{3}{1}$ *claras e iguales.*

Andante – Moderato – Allegro

legato ***f*** *- poi* ***p*** *– staccato* ***f*** *- poi* ***p***

No. 5

simile

simile

simile

simile

etc.

The following exercises are not easy, but they are excellent for achieving evenness and nimbleness at the three difficult points of the diatonic scale in thirds: passing of $\frac{5}{3}$ over $\frac{3}{1}$ and over $\frac{2}{1}$, and of $\frac{3}{1}$ and $\frac{2}{1}$ over $\frac{5}{3}$, and also the two consecutive thirds $\frac{2}{1}\,\frac{3}{1}$. These exercises are to be played lightly and rapidly.

Folgende Übungen sind nicht leicht aber sie sind vorzüglich behufs Erlangung von Gleichmässigkeit und Behendigkeit in den drei schwierigen Stellen der diatonischen Terzentonleitern. Gemeint ist hiermit: das Übersetzen des $\frac{5}{3}$ über $\frac{3}{1}$ und über $\frac{2}{1}$, und auch, in umgekehrter Weise, das Übersetzen des $\frac{3}{1}$ und $\frac{2}{1}$ über $\frac{5}{3}$, sowie die aufeinanderfolgenden Terzen $\frac{2}{1}\,\frac{3}{1}$. Diese Übungen müssen leicht und schnell ausgeführt werden.

Les exercices suivants ne sont pas faciles, mais sont excellents pour obtenir l'égalité et la dextérité aux trois endroits difficiles de la gamme diatonique en tierces: le passage de $\frac{5}{3}$ par dessus $\frac{3}{1}$ et $\frac{2}{1}$, et de même $\frac{3}{1}$ et $\frac{2}{1}$ par dessus $\frac{5}{3}$, ainsi que les deux tierces consécutives $\frac{2}{1}\,\frac{3}{1}$. Ils doivent être exécutés légèrement et avec rapidité.

Los ejercicios siguientes no son fáciles, pero si excelentes para obtener igualdad y destreza en los tres sitios difíciles de la escala diatónica en terceras: el paso de $\frac{5}{3}$ por encima de $\frac{3}{1}$ y de $\frac{2}{1}$, y de $\frac{3}{1}$ y $\frac{2}{1}$ por encima de $\frac{5}{3}$, y las dos terceras consecutivas $\frac{2}{1}\,\frac{3}{1}$. Se ejecutarán con ligereza y rapidez.

Lento - Andante - Moderato - Allegro

Nº 6

legato ***f*** *-* ***mf*** *-* ***p***

2ª volta *2da volta* *m.d.* *m.s.* *simile* etc.

With side-to-side motion of hand and wrist and a flexible fore-arm. Play very rapidly and with clear articulation.

Mit seitlicher Schwingung der Hand und des Handgelenkes. Man spiele schnell und mit klarer Artikulation (Hervorhebung jeder einzelnden Note.)

Avec mouvement de *trémolo* de la main et du poignet. À jouer vite et avec une articulation claire.

Con movimiento de torsión (trémolo) de la mano y de la muñeca. Se tocará aprisa y con clara articulación.

Presto

mp – mf

Nº 7

m.d.

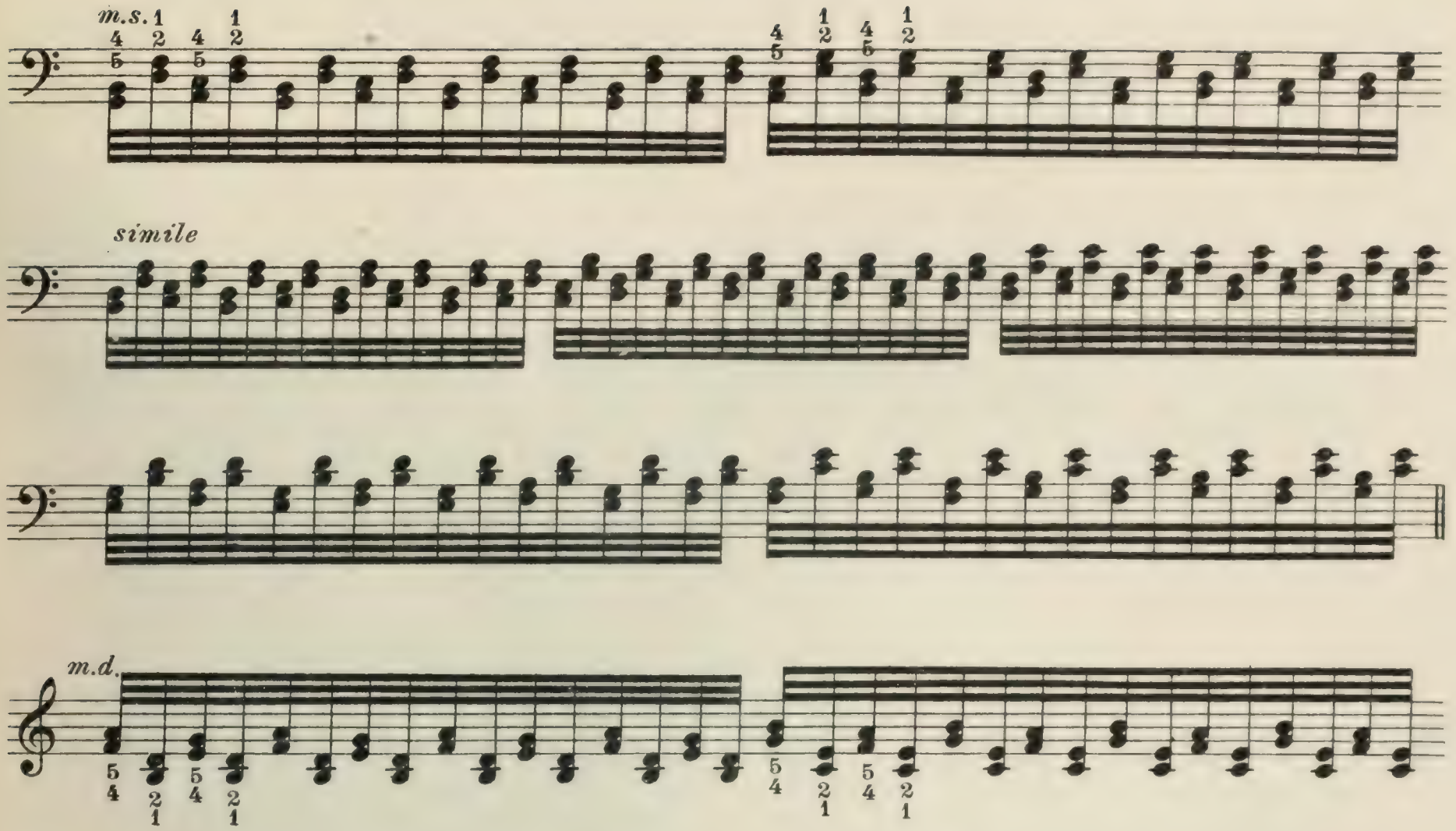
simile

m. s.

simile

m. d.

simile


m.s.
4 1 4 1
5 2 5 2
4 1 4 1
5 2 5 2
simile
simile
m.d.
5 2 5 2
4 1 4 1
5 2 5 2
4 1 4 1
simile
m.s.
4 1 4 1
5 2 5 2
4 1 4 1
5 2 5 2
simile

The staccato eighth notes to be sharply accented by quick lifting.

Die Achtelnoten sind scharf zu betonen und kurz abzustossen.

Les croches staccato, fortement accentuées et levant vivement la main.

Las corcheas staccato, fuertemente acentuadas y levantando rápidamente la mano.

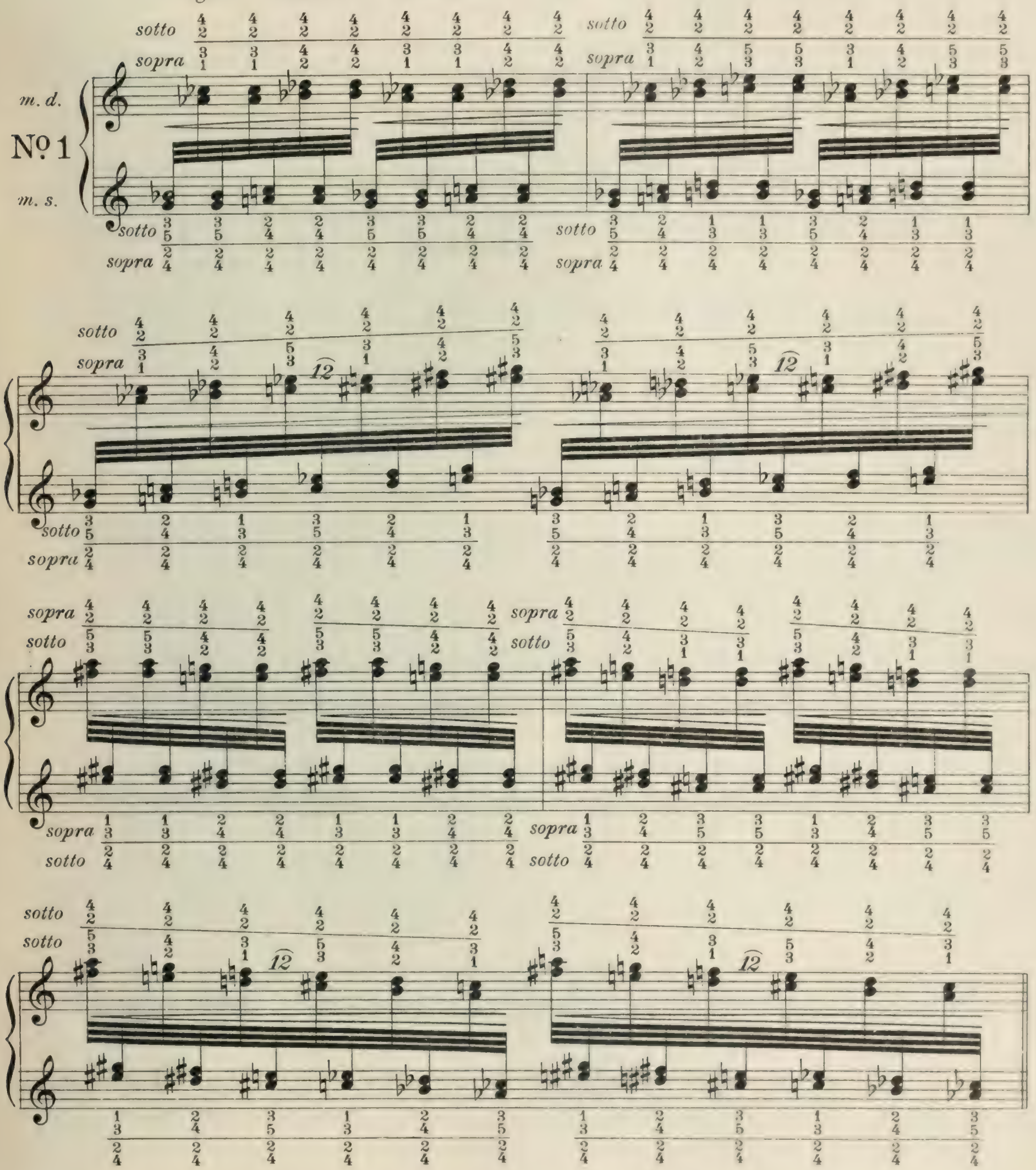
No 8

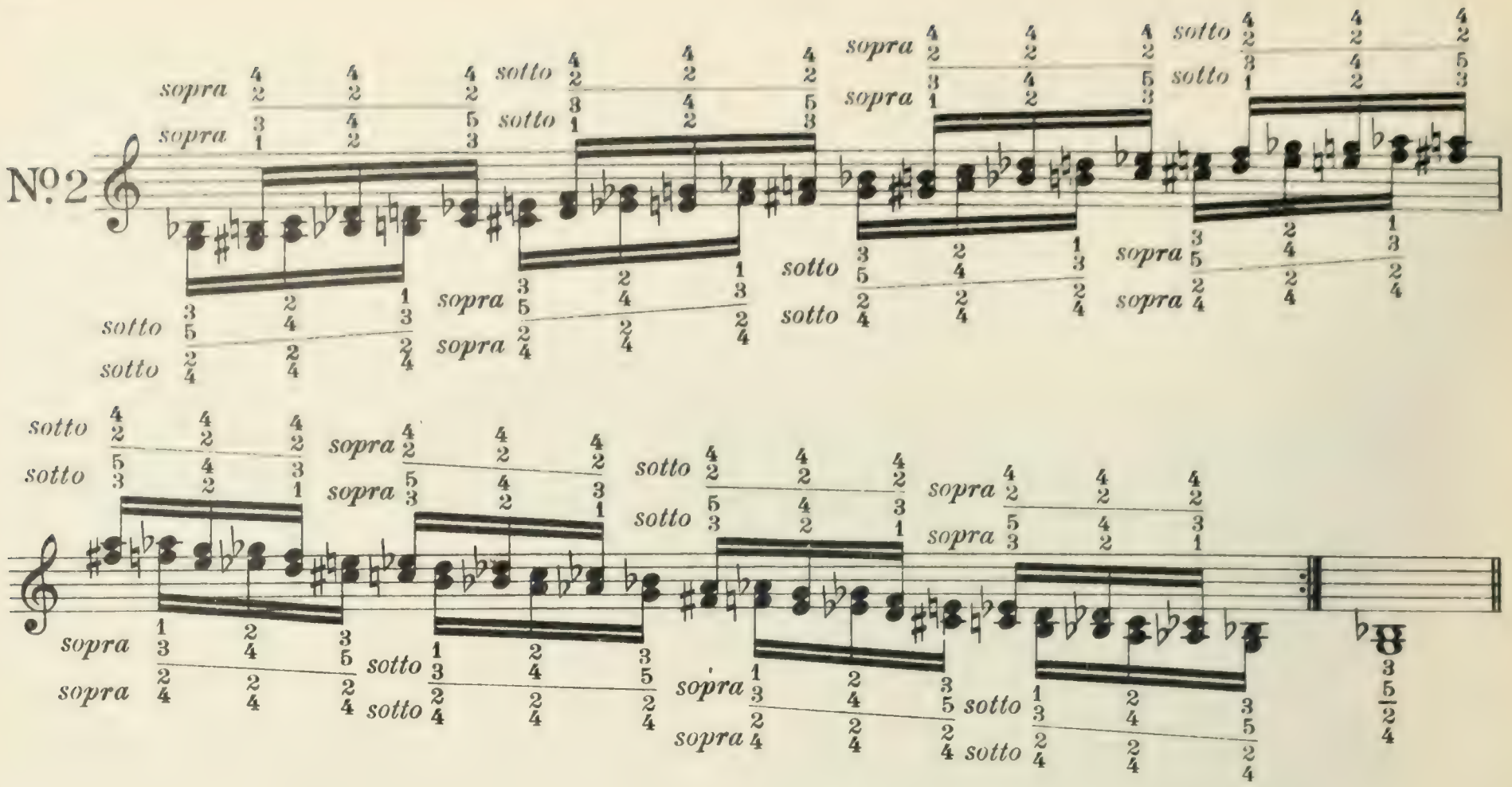
Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

FERRUCCIO BUSONI

Andante _ Moderato _ Allegro *(A. J.)*

non legato _ staccato _ staccatissimo (A. J.)





Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

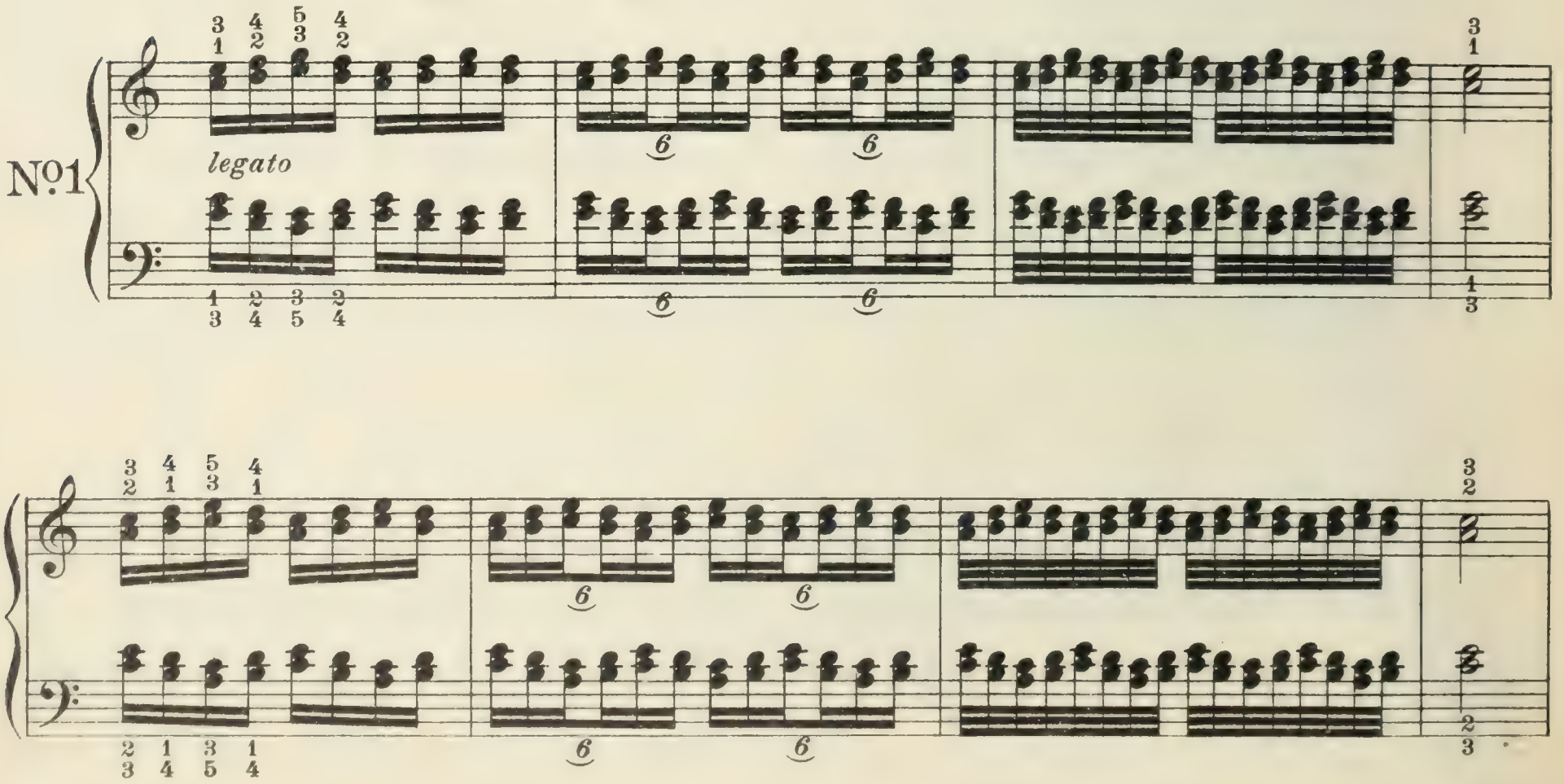
Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

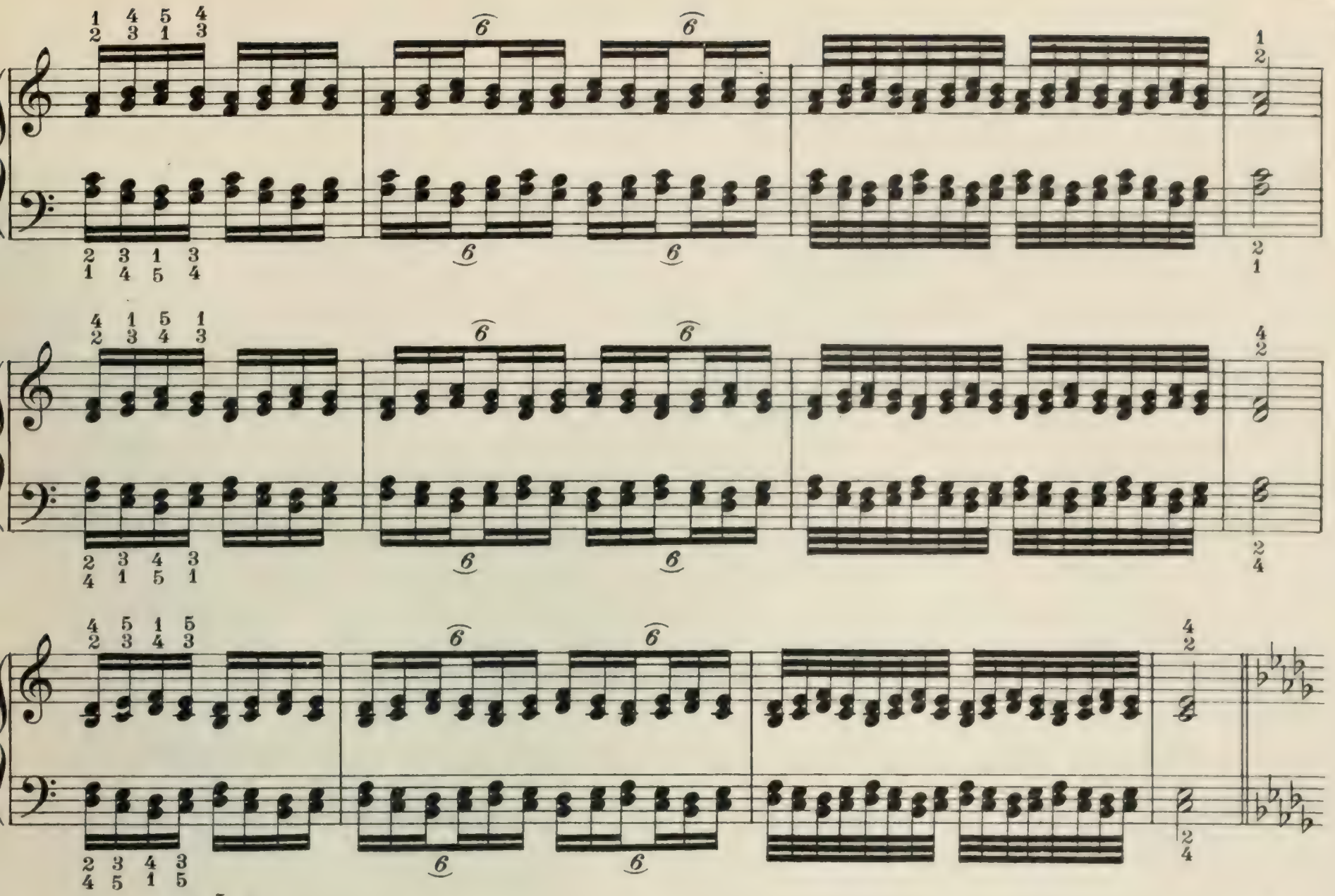
JOSEF LHEVINNE

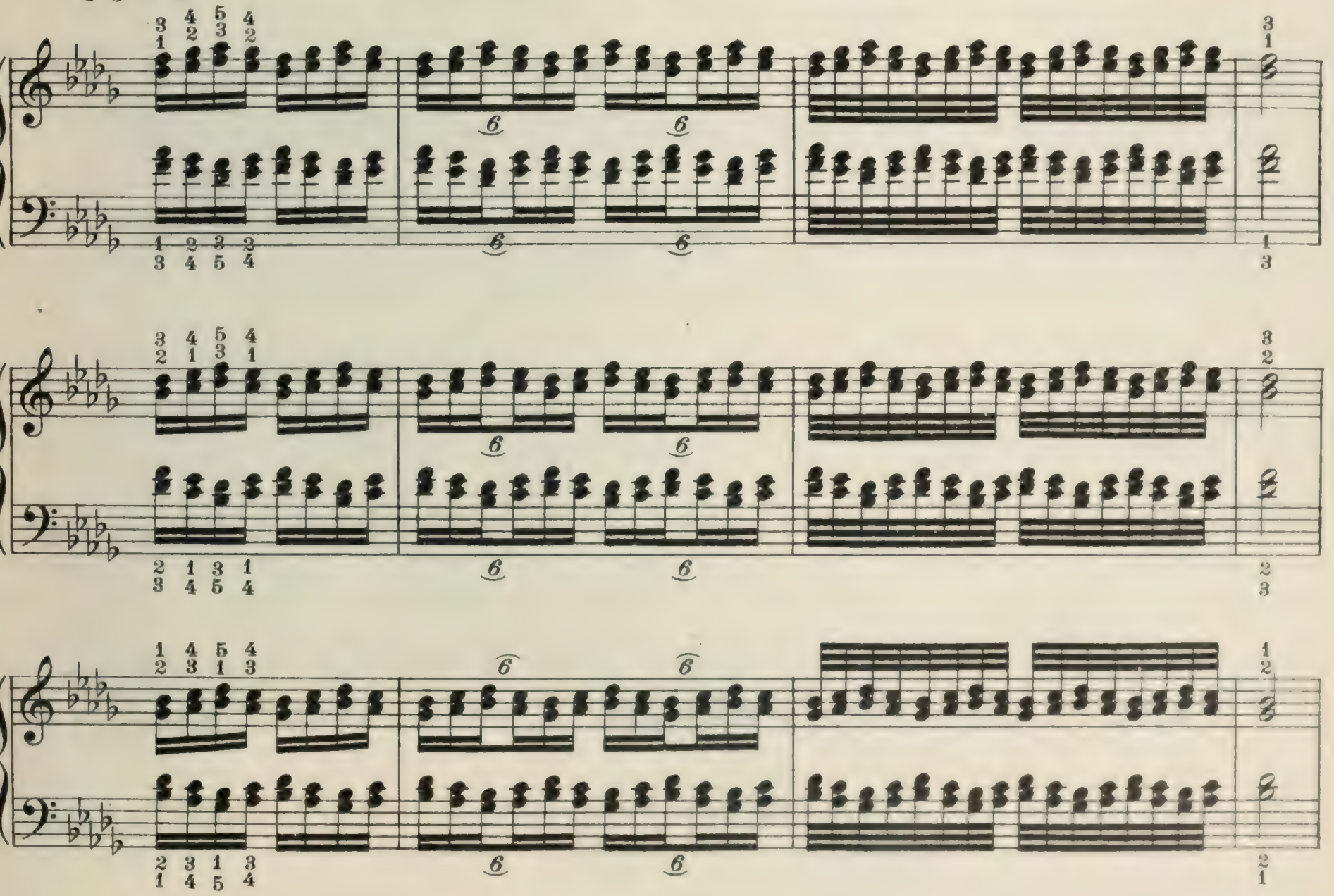
Parallel fingerings (J. L.) | *Parallele Fingersätze (J.L.)* | Doigtés parallèles (J. L.) | *Digitaciones paralelas (J. L.)*

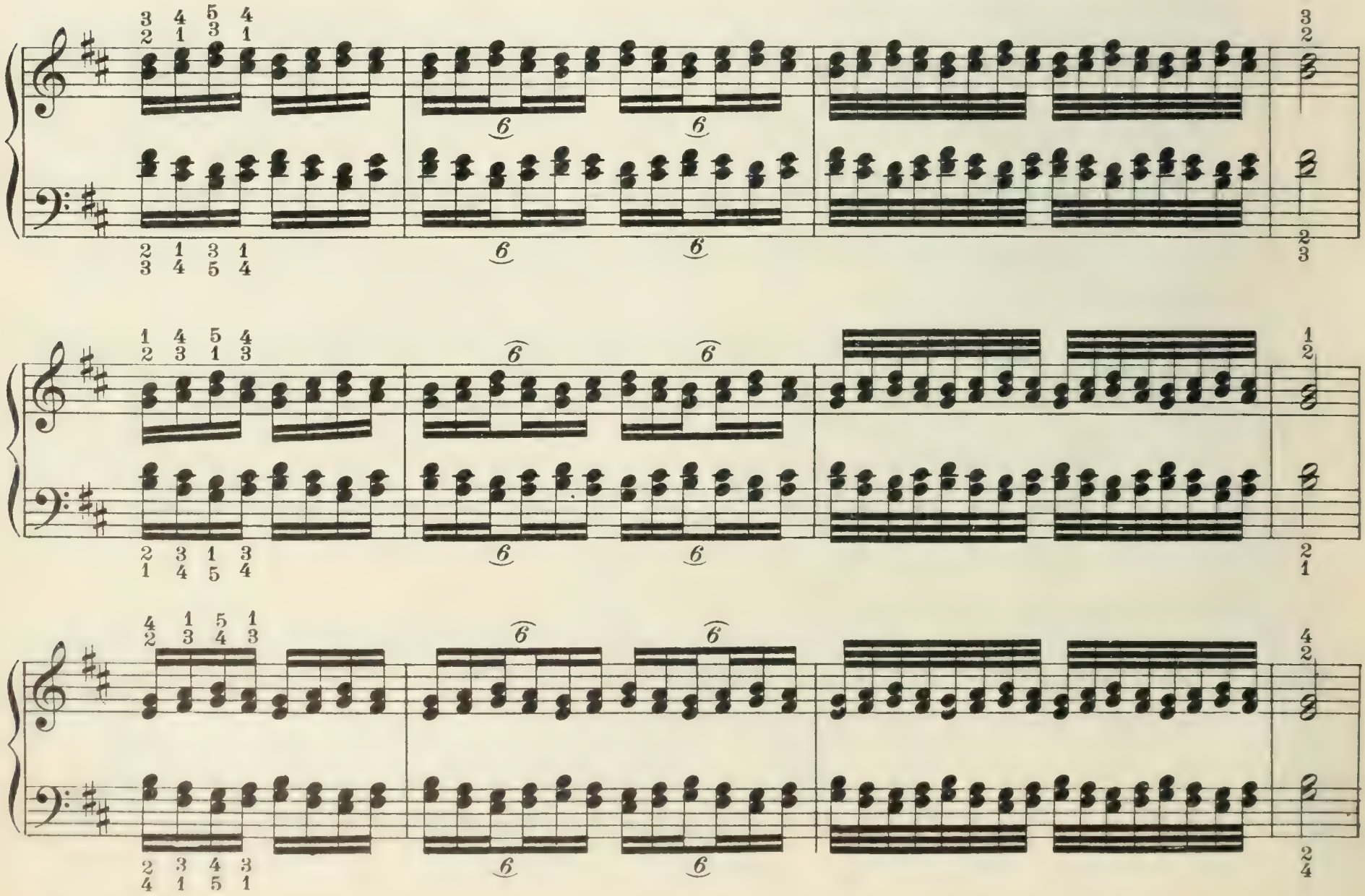
Andante – Moderato – Allegro *(A. J.)*

f *mf* *p*







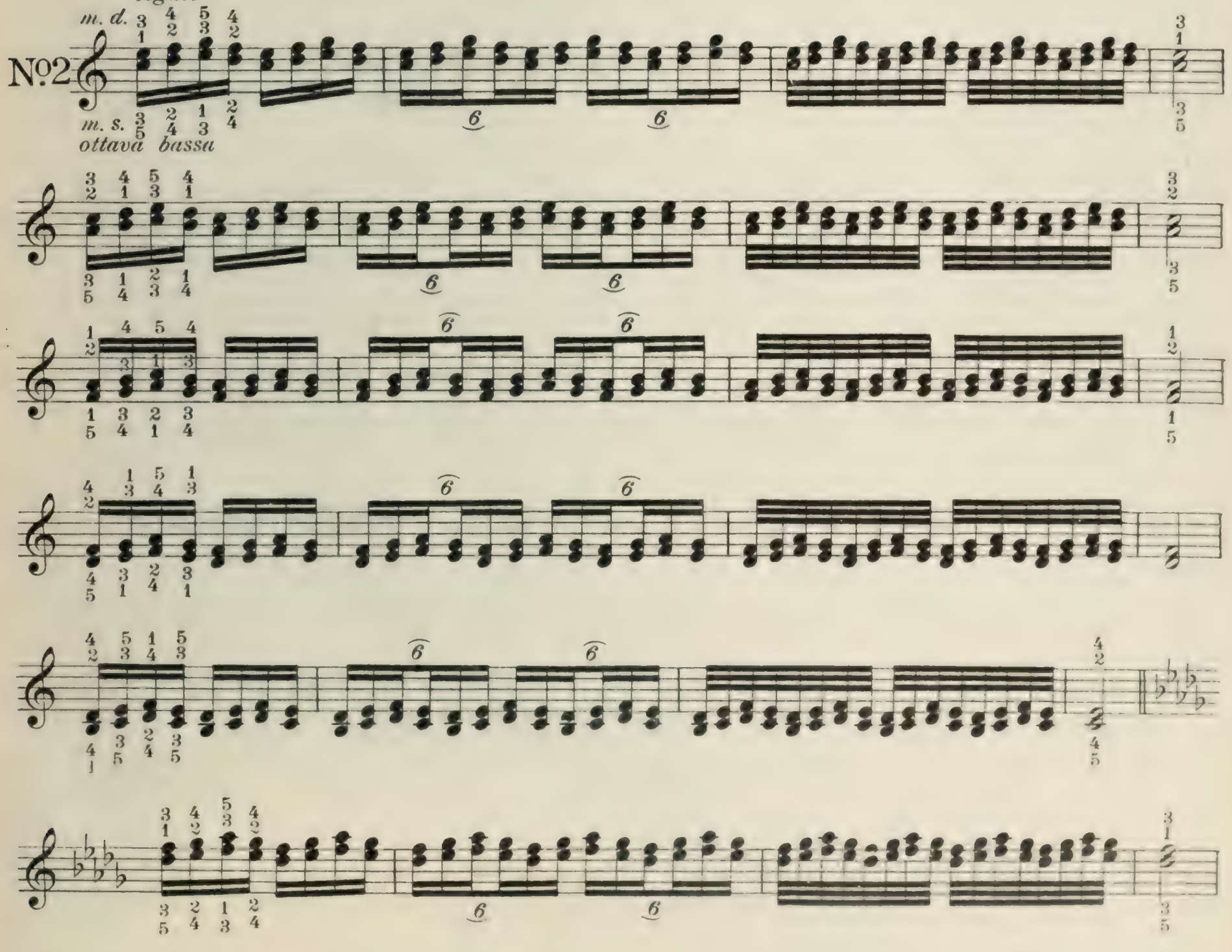


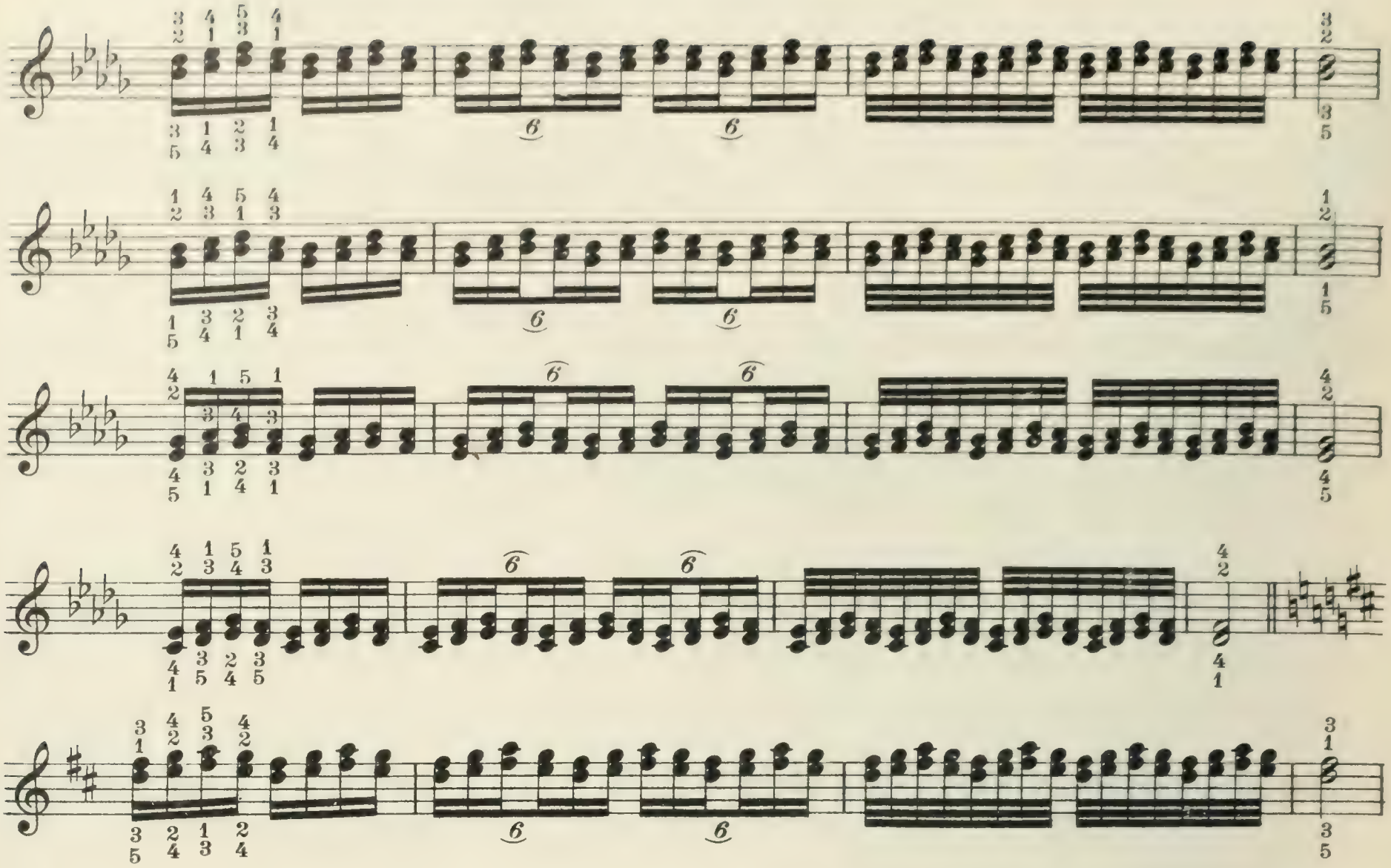
Through all the keys
Durch alle Tonarten
Dans tous les tons
En todos los tonos

Rep. staccato

Parallel thirds (J.L.) | *Parallele Terzen (J.L.)* | Tierces parallèles (J.L.) | *Terceras paralelas (J.L.)*

Andante – Moderato – Allegro *(A. J.)*
f *mf* *p*
legato





Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

OSSIP GABRILOWITSCH

Andante - Moderato - Allegro - ***f*** - ***mf*** - ***p*** *(A.J.)*

legatissimo (O.G.)

simile

simile

etc.

etc.

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

ARTHUR FRIEDHEIM

Allegro

m. d.

m.s. una ottava bassa

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

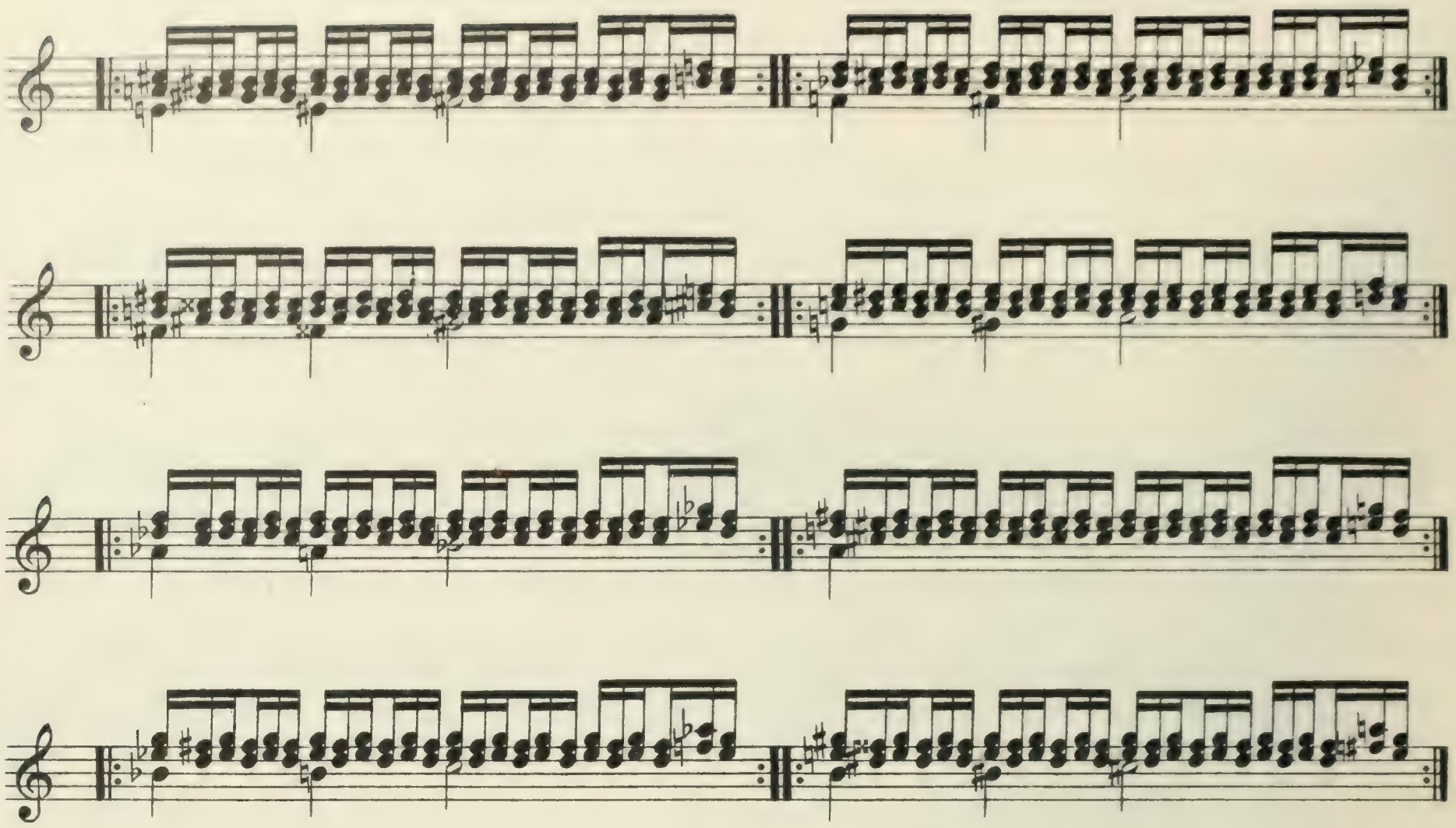
ALFRED CORTOT

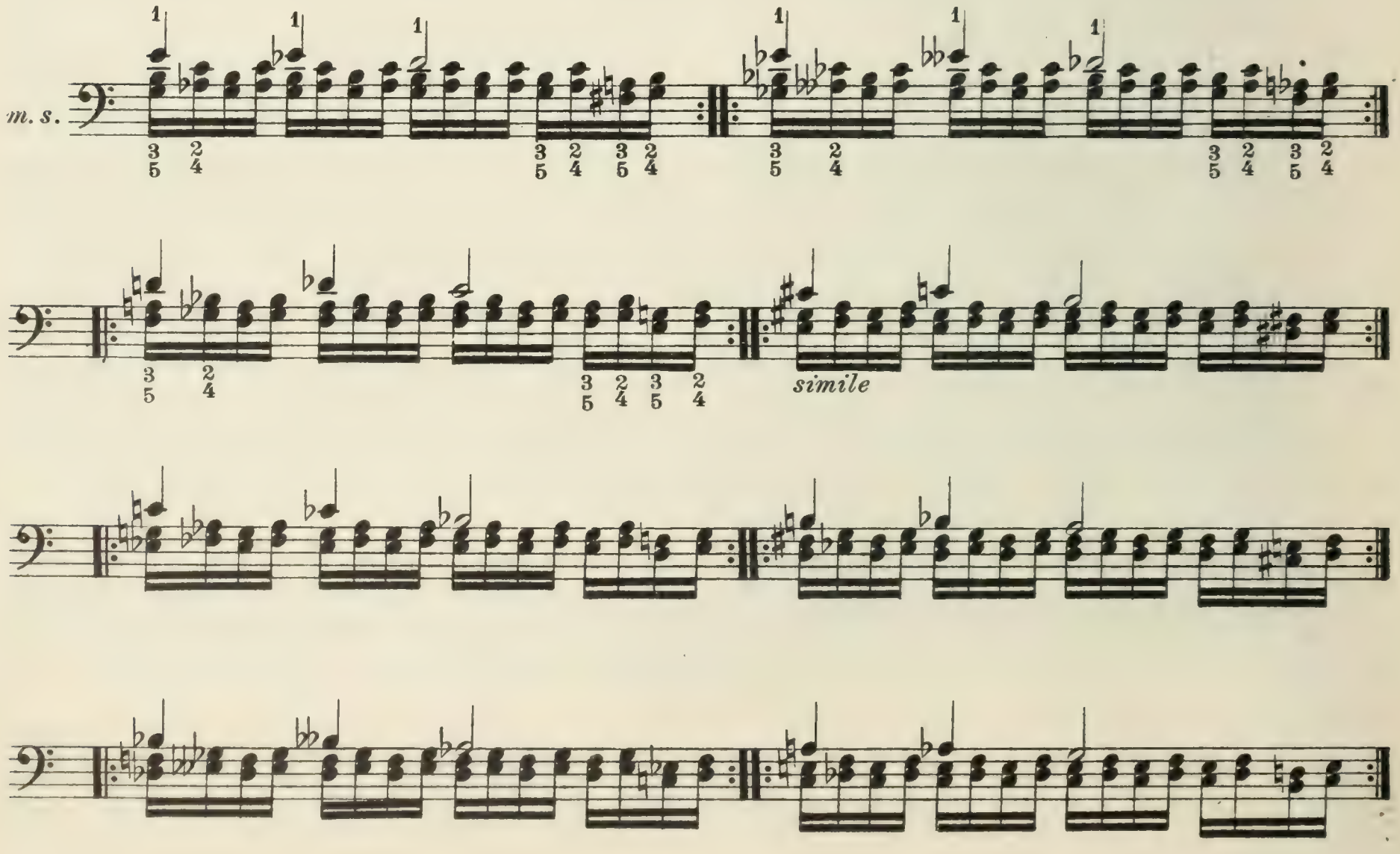
Andante - Moderato - Allegro *(A. J.)*

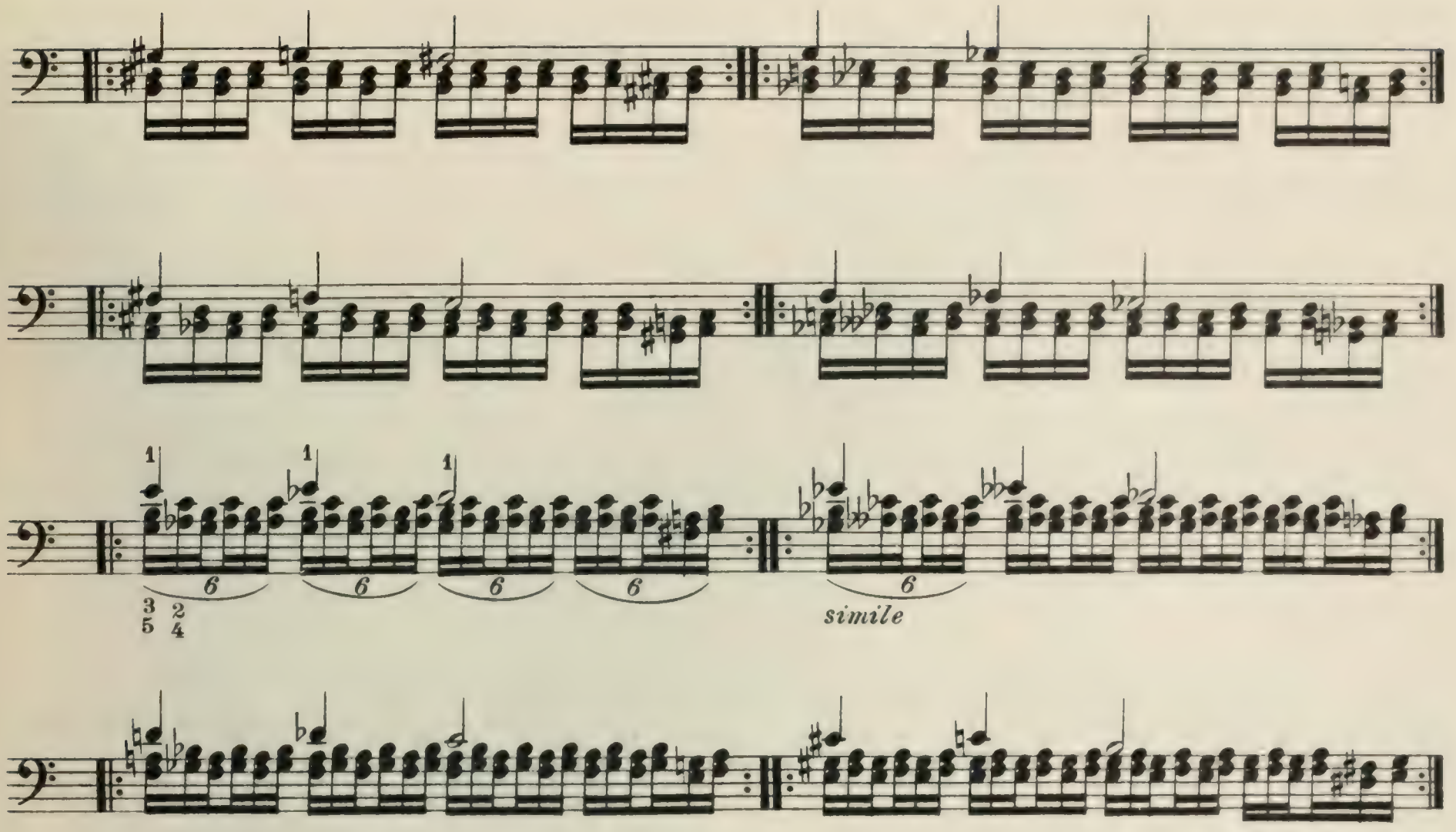
legato ***f*** *m.d.*

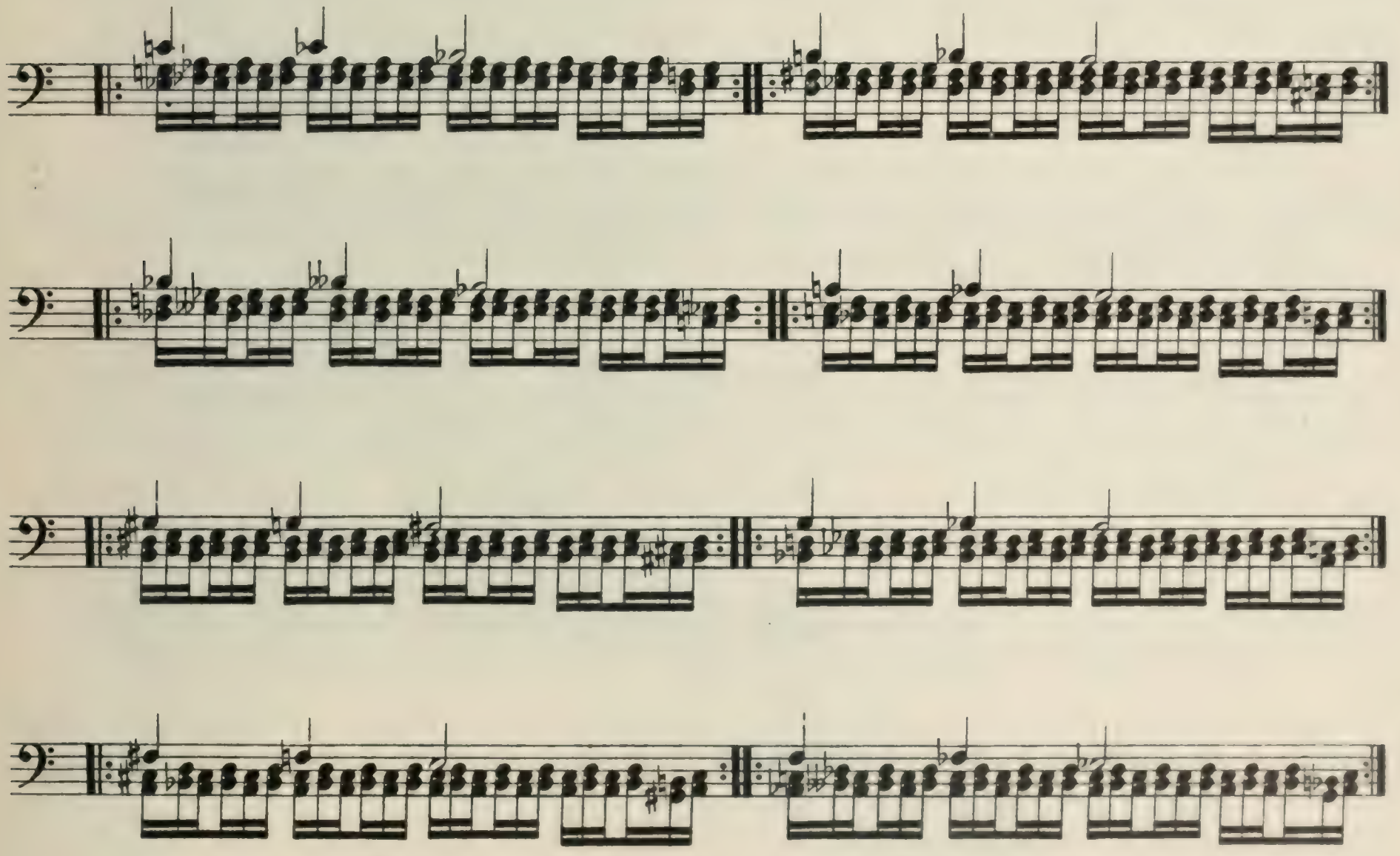
simile

simile




m. s.
simile


1
1
1
6
6
6
6
6
3 2
5 4
simile



Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

FANNIE BLOOMFIELD - ZEISLER

Andante _ Moderato _ Allegro *(A. J.)*

f *mf* *p*

legato (e poi staccato)

No. 1

simile

simile

simile

simile

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

No. 2

simile

simile

simile

simile

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

legatissimo

m. d.

No. 3

simile

simile

legatissimo

m. s.

simile

simile

legatissimo

m. d.

No. 4

m. s.

legatissimo

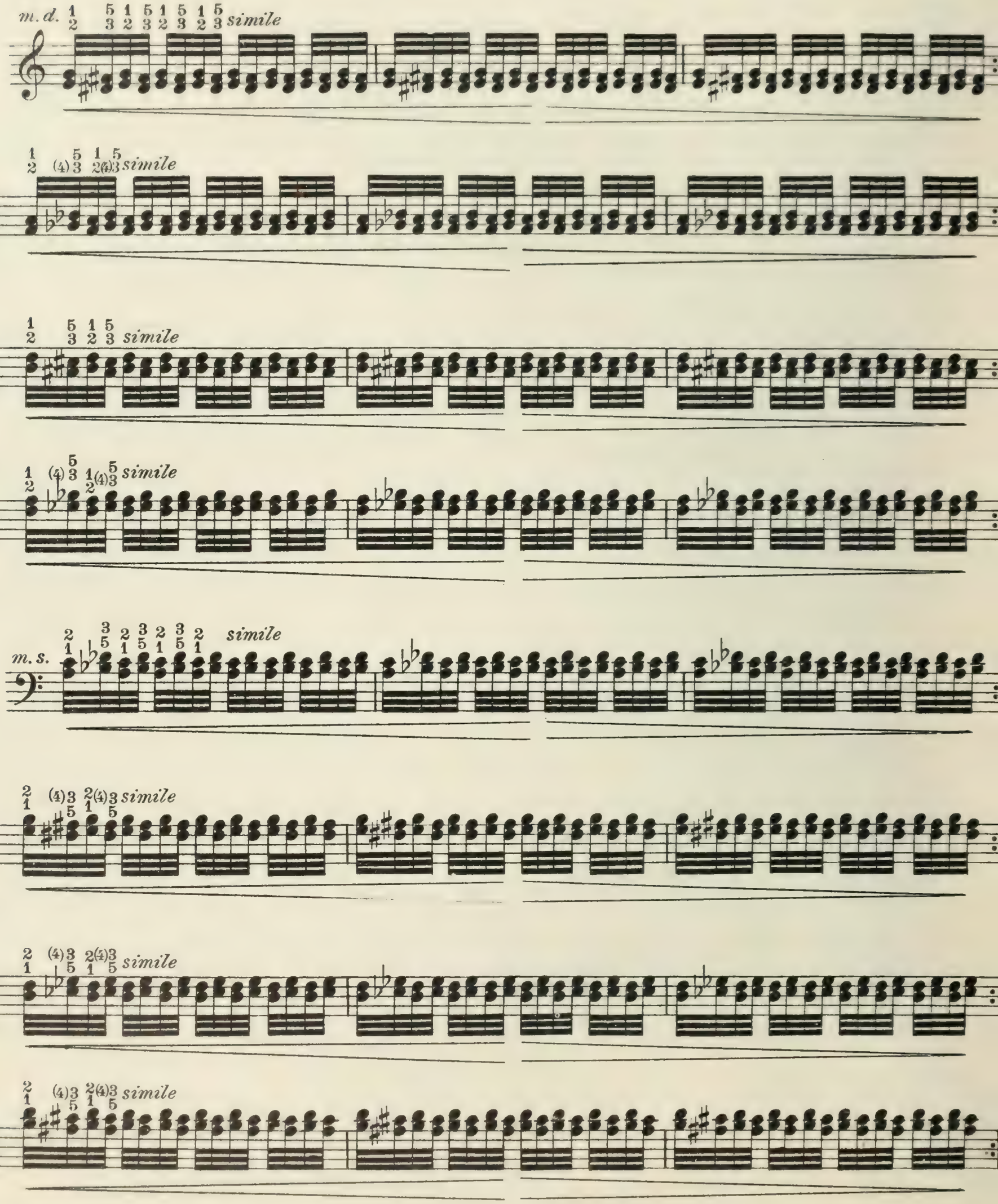
Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

IGNAZ FRIEDMAN



Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, ecrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

RUDOLF GANZ

Moderato *p* e *f*

Nº1

m. s. ottava bassa

Nº2

m. s. ottava bassa

Original exercises, expressly written for this work, by	*Originalübungen eigens für dieses Werk geschrieben, von*	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	*Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por*

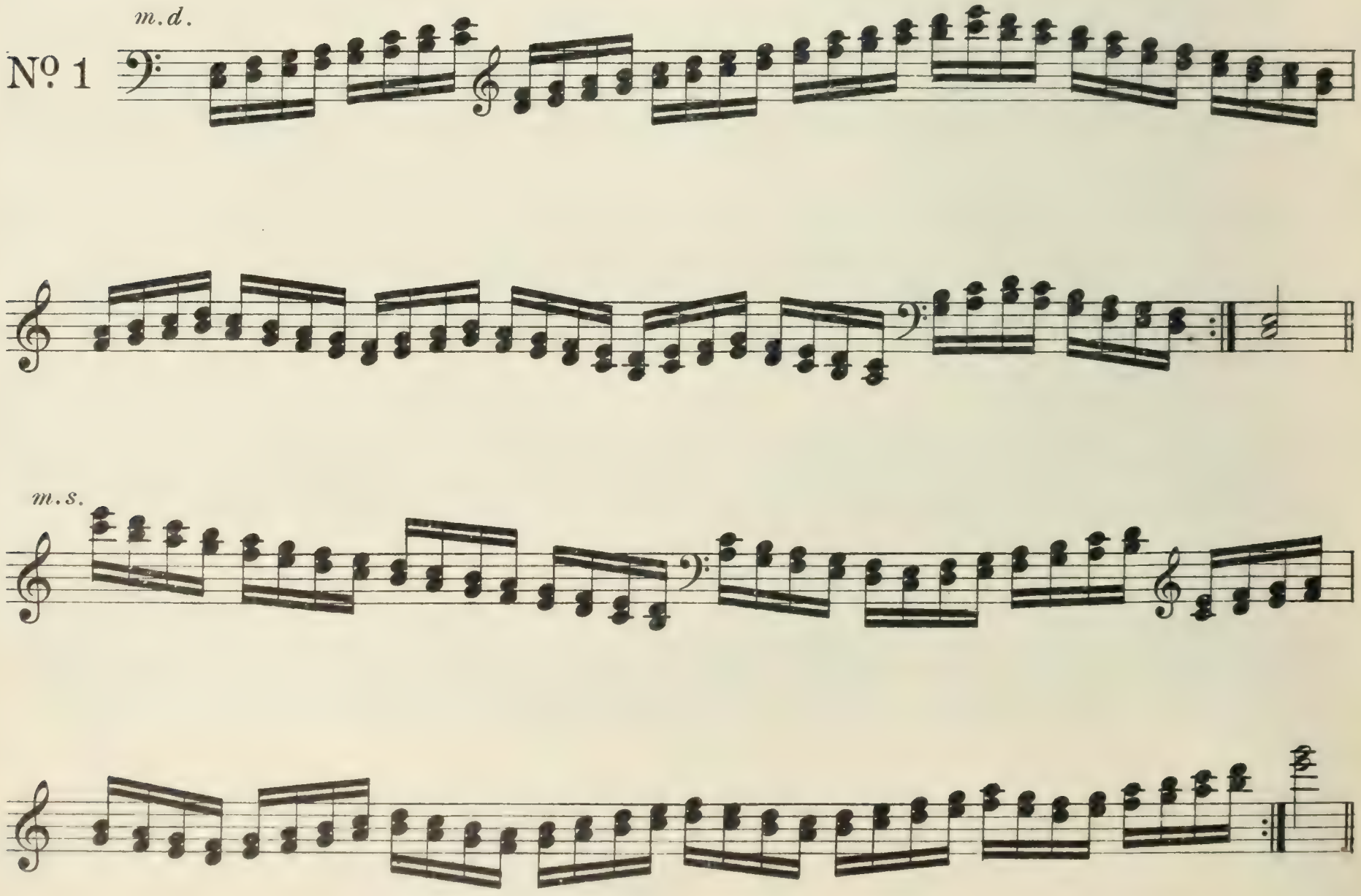
ISIDORE PHILIPP

The following exercise is to be practised with each one of the following fingerings. (I.P.)	*Folgende Übung soll mit jedem einzelnen der folgenden Fingersätze geübt werden. (I. P.)*	L'exercice suivant doit être travaillé avec tous les doigtés suivants. (I. P.)	*Se trabajará el ejercicio siguiente con todas las digitaciones siguientes. (I. P.)*

2 3 1 1	3 4 1 1	4 5 1 1	3 5 1 1	3 4 1 2	3 5 1 2	4 5 1 2	4 5 2 3	5 4 2 3	4 5 2 1	5 4 1 3	4 5 1 3
3 4 2 1	3 5 2 1	3 3 1 2	2 5 1 3	4 4 1 2	5 5 1 2	3 4 2 2	4 4 2 3	5 4 3 3	3 4 2 3	3 5 1 3	① 5 2 3	① 5 3 4

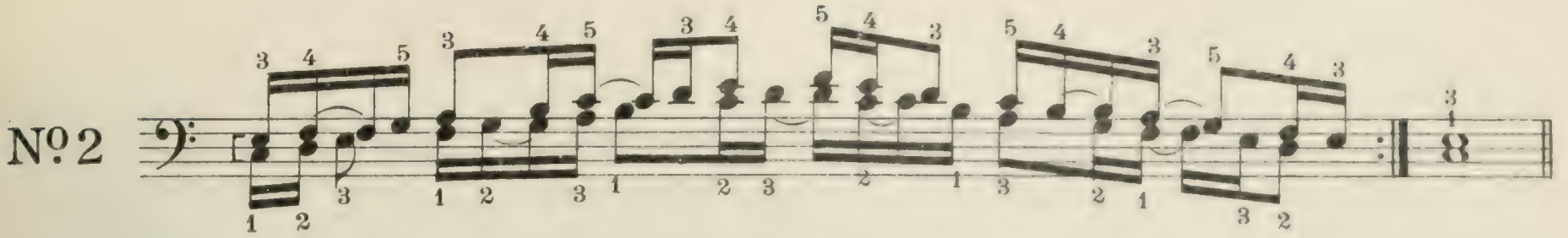
m.d.

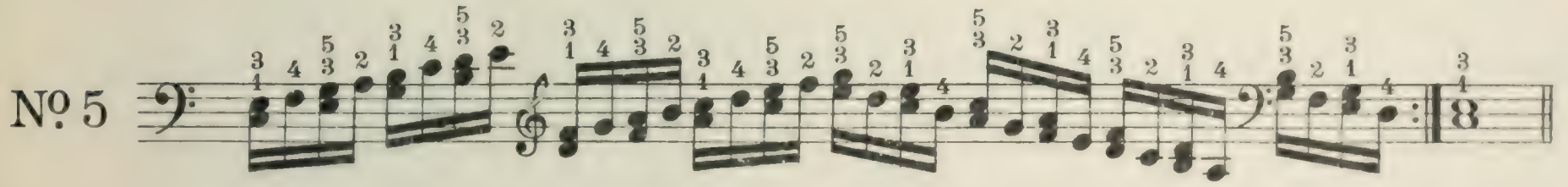
Nº 1

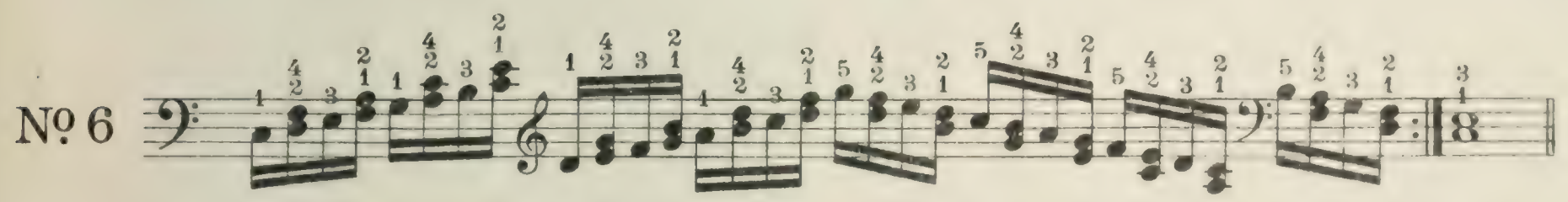


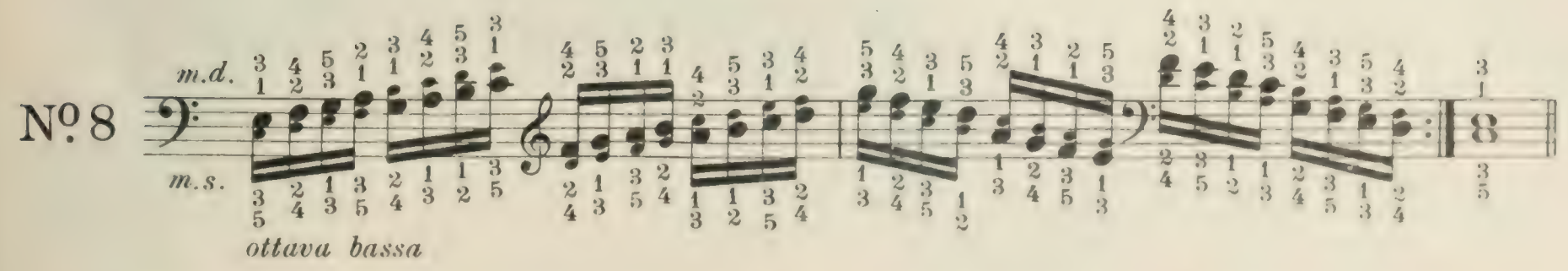
m.s.

Right hand alone | *Rechte Hand allein* | Main droite seule | *Mano derecha sola*









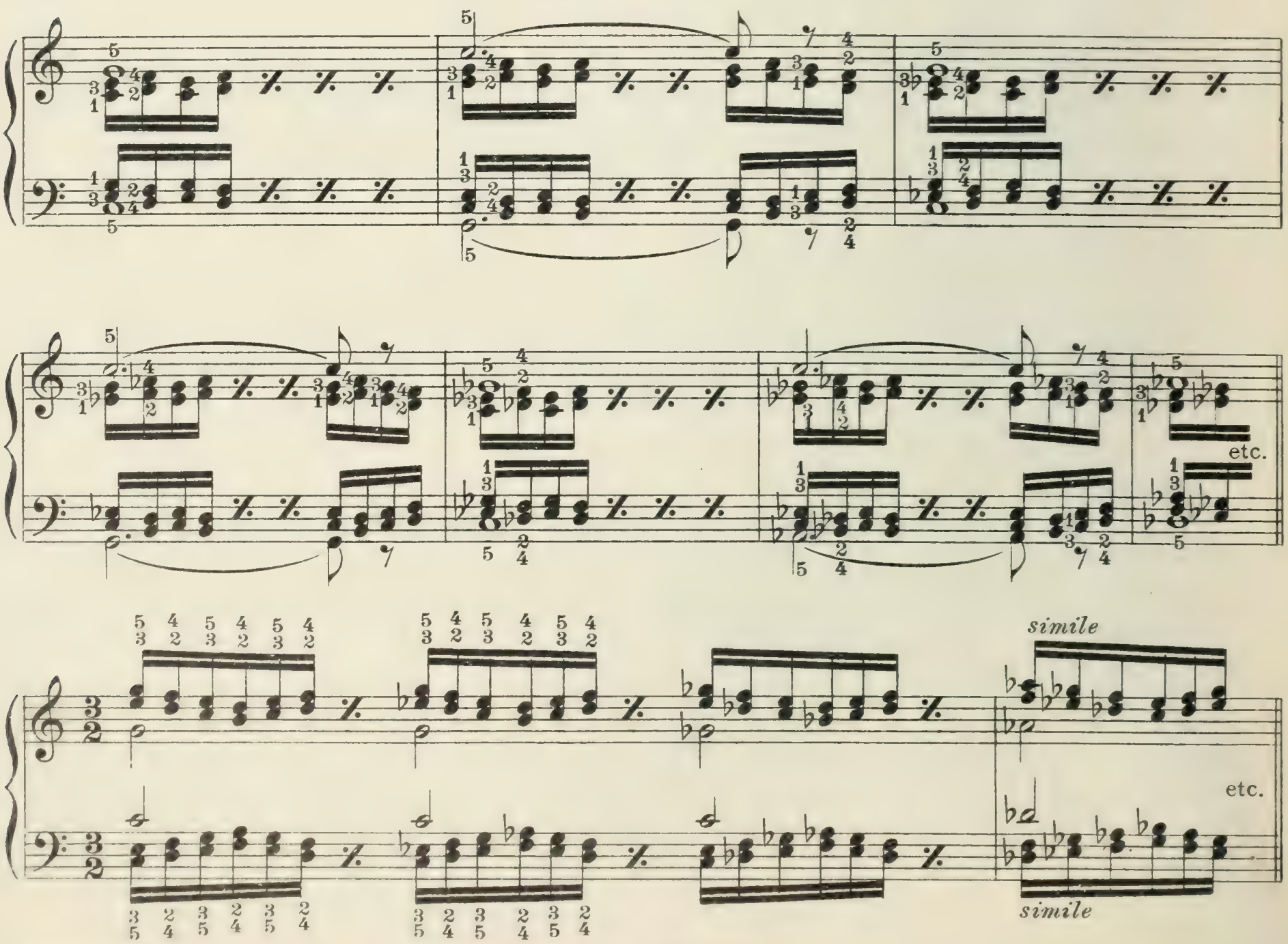
In all the keys | *In allen Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

M. MOSZKOWSKI

École des Doubles Notes

CARL TAUSIG

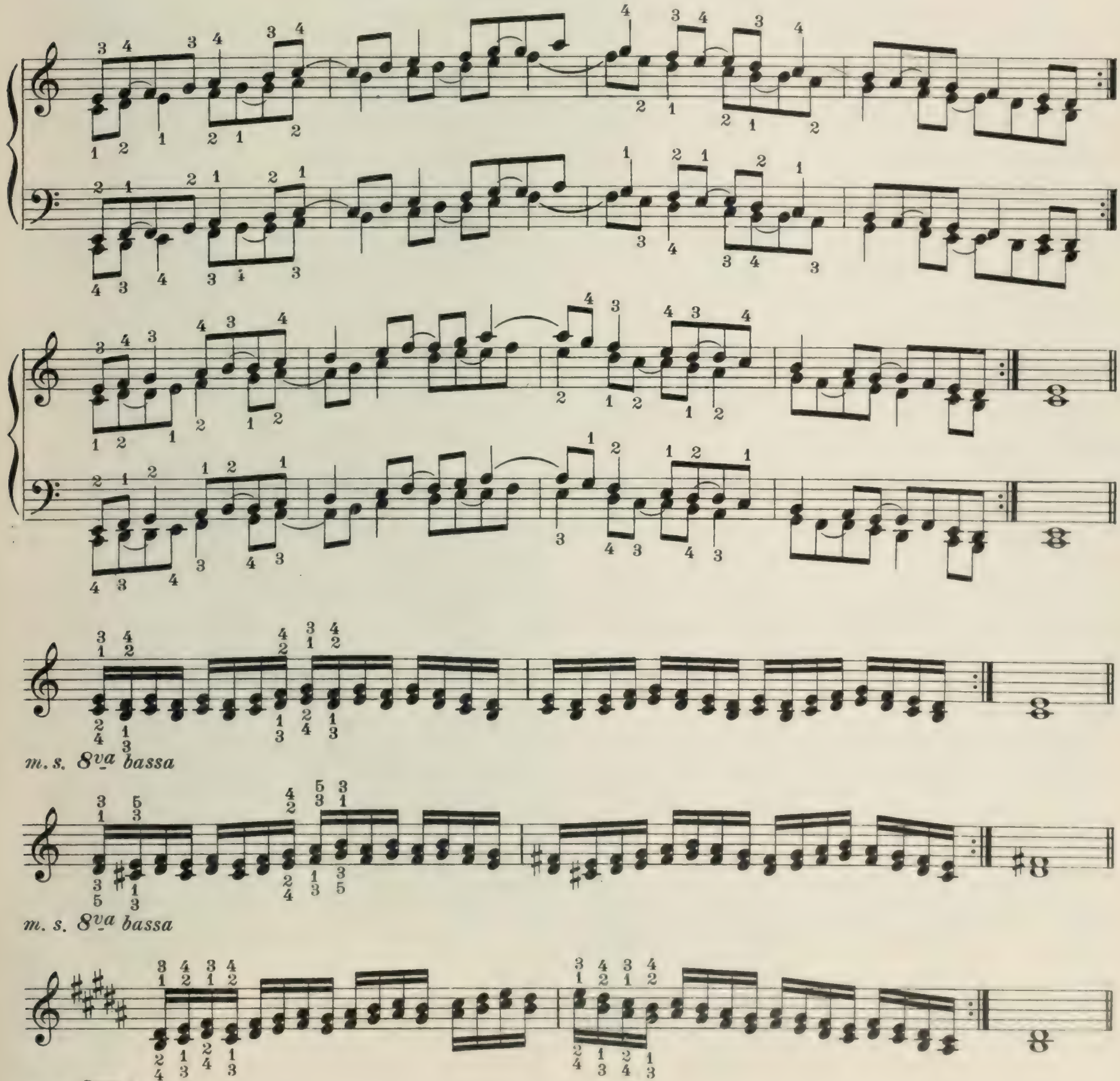
Tägliche Studien *)



*) By permission of Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg

RAFAEL JOSEFFY

Advanced School of Piano Playing *)



*) by permission of G. Schirmer, New York

I. PHILIPP

Double Notes

(By permission of G. Schirmer, New York)

F. LISZT

Technical Studies | *Technische Studien* | Exercices techniques | *Ejercicios técnicos*

JOHANNES BRAHMS *)

51 Exercises | *51 Übungen* | 51 Exercices | *51 Ejercicios*

*) By permission of Heinrichshofen's Verlag Magdeburg

20934-275 c

Scales in Thirds

In his twelve books entitled "Technical Studies" Liszt gives the following fingering for all the major and minor scales in thirds:

Tonleitern in Terzen

In seinen zwölf "Technische Studien" benannten Büchern gibt Liszt den folgenden Fingersatz für alle Dur-und Moll-Tonleitern:

Gammes en Tierces

Dans ses douze livres intitulés "Études techniques," Liszt donne le doigté suivant pour toutes les gammes majeures et mineures en tierces:

Escalas en Terceras

En sus doce libros intitulados "Estudios Técnicos," Liszt da la digitación siguiente para todas las escalas, mayores y menores en terceras:

Liszt advocated also one fingering only for all the major and minor scales in sixths (see Chapter: "Sixths"). Such simplicity of fingering is seductive; yet it cannot be denied that in practical application it does not give the best results, even if the pianist possesses a highly developed technic. More than one fingering is required for the single-finger scales, and this applies also to the scales in thirds.

Tausig gave different fingerings for the various scales in thirds. The following are given as specimens. Curiously enough, he always used the melodic minor, and never the harmonic minor, in opposition to all pedagogical authors.

Ebenso empfahl Liszt einen einzigen Fingersatz für alle Dur-und Moll-Tonleitern in Sexten (siehe Kapitel "Sexten") Eine solche Einfachheit des Fingersatzes hat etwas Verlockendes, dennoch kann kaum behauptet werden dass sich auf diese Weise bei der praktischen Anwendung die besten Ergebnisse erzielen lassen, selbst wenn der Pianist eine hochentwickelte Technik besitzt. Für die einfachen Tonleitern wird mehr als ein Fingersatz gebraucht und das Gleiche gilt auch für die Tonleitern in Terzen.

Tausig gab mehrere Fingersätze für die verschiedenen Tonleitern in Terzen. Die folgenden werden als Beispiele gegeben. Eigentümlicherweise gebrauchte er stets die melodische Moll-Tonleiter und niemals die harmonische im Gegensatz zu allen anderen pädagogischen Werken.

Liszt a également préconisé un seul doigté pour toutes les gammes majeures et mineures en sixtes (voir Chapitre: Sixtes"). Une telle simplicité de doigté est séduisante; pourtant, il est indéniable que, dans son application pratique, ce procédé ne donne pas les meilleurs résultats, même lorsque le pianiste possède une technique très développée. Il faut plus d'un doigté pour les gammes simples et cela s'applique aussi aux gammes en tierces.

Tausig donne plusieurs doigtés pour les différentes gammes en tierces. Les suivants serviront d'exemples. C'est un fait curieux qu'il employait toujours la gamme mineure mélodique et jamais l'harmonique, à l'encontre de tous les auteurs pédagogiques.

Liszt prescribia también una sola digitación para todas las escalas, mayores y menores, en sextas (Véase el Capítulo "Sextas"). Tal sencillez en la digitación seduce, ciertamente; sin embargo, no puede negarse que en la práctica no da los mejores resultados, aun cuando el pianista tenga una técnica altamente desarrollada. Para las escalas sencillas se necesita más de una digitación, y lo mismo sucede con las escalas en terceras.

Tausig daba diferentes digitaciones para las diversas escalas en terceras. Las siguientes sirven de muestras. Es curioso que él, al contrario de todos los autores didácticos, usaba la escala menor melódica, y nunca la menor armónica.

C major – *C dur* - *Ut* majeur – *Do mayor*

F major – *F dur* - *Fa* majeur – *Fa mayor*

A major – *A dur* - *La* majeur – *La mayor*

(Liszt)

G♭ major – *Ges dur* - *Sol♭* majeur – *Sol♭ mayor*

E♭ minor – *Es moll* - *Mi♭* mineur – *Mi♭ menor*

F♯ minor – *Fis moll* - *Fa♯* mineur – *Fa♯ menor*

In both the Liszt and the Tausig fingerings the thumb is never used on two consecutive keys, which fact makes these fingerings suitable for good legato playing, when the pianist has learned to use readily the thumb on black keys. These fingerings have been reproduced in various pedagogical works for piano, but in some instances the Liszt fingering has been attributed to Tausig, and vice-versa; in others the authorship of these fingerings has not even been mentioned. Thus in his "École des Doubles Notes" Moskowski gives a "general fingering" which "may be employed for any compass" and which is identical with the Liszt fingering. Moszkowski has, besides, special fingerings for scales in thirds of two, three and four octaves which are very valuable:

Sowohl bei dem Fingersatz von Liszt wie bei dem von Tausig wird der Daumen auf zwei aufeinander folgenden Tasten nicht gebraucht. Infolgedessen sind diese Fingersätze sehr geeignet für gutes Legato Spielen sobald der Pianist gelernt hat, den Daumen geläufig auf den schwarzen Tasten zu gebrauchen. Diese Fingersätze sind in vielen Klavierschulen wiedergegeben worden doch ist in manchen Fällen der Fingersatz von Liszt Tausig zugeschrieben worden und umgekehrt. In anderen Fällen ist der Ursprung der Fingersätze überhaupt nicht angegeben worden. So gibt beispielsweise Moszkowski in seiner "Schule des Doppelgriffspiels" einen "allgemeinen Fingersatz," der "sich auf jede beliebige Ausdehnung anwenden lässt" und der mit dem Fingersatz von Liszt übereinstimmt. Moszkowski gibt ausserdem besondere Fingersätze für Tonleitern in Terzen im Umfang von zwei, drei und vier Oktaven, die sehr wertvoll sind:

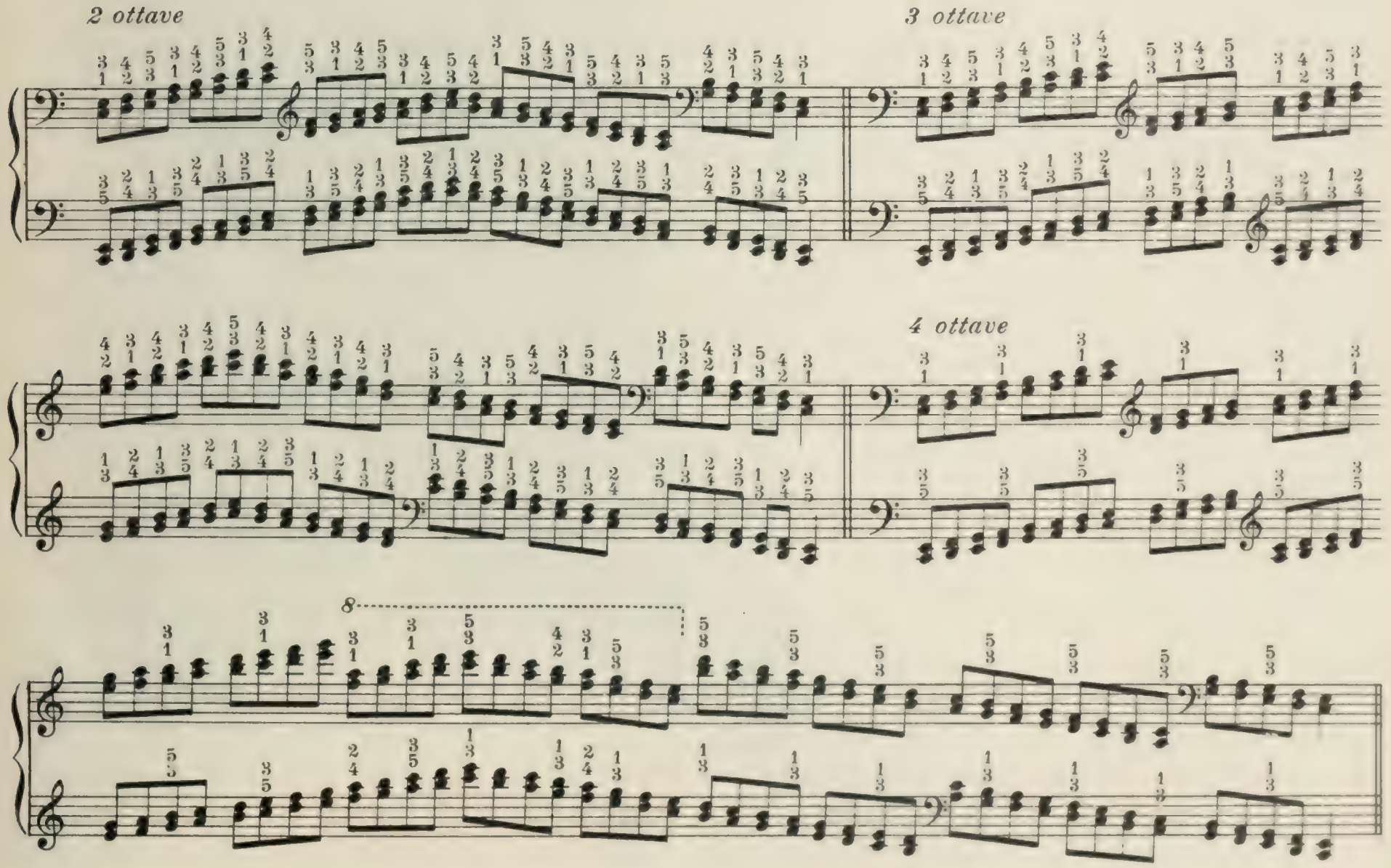
Dans le doigté de Liszt comme dans ceux de Tausig, le pouce ne s'emploie jamais sur deux touches consécutives, ce qui rend ces doigtés propres à un bon légato lorsque le pianiste a appris à employer facilement le pouce sur les touches noires. Ces doigtés ont été reproduits dans plusieurs ouvrages pédagogiques, mais, dans certains cas, le doigté de Liszt a été attribué à Tausig, et vice-versa; dans d'autres cas, le nom de l'auteur de ces doigtés n'a même pas été mentionné. C'est ainsi que, dans son "École des Doubles Notes," Moszkowski donne un "doigté général" qui "peut s'employer pour n'importe quelle étendue" et qui est identique au doigté de Liszt. Moszkowski donne, en outre, des doigtés spéciaux pour les gammes en tierces d'une étendue de deux, trois et quatre octaves qui ont beaucoup de valeur:

En las digitaciones de ambos, Liszt y Tausig, nunca toca el pulgar en dos teclas consecutivas, lo cual hace estas digitaciones muy apropiadas para tocar bien legato, *siempre que el pianista haya aprendido bien a usar con facilidad el pulgar en las teclas negras. Estas digitaciones han sido reproducidas en varias obras pedagógicas de piano; pero a veces se ha atribuido a Tausig la de Liszt, y vice versa; otras veces, ni siquiera se ha mencionado a los autores de dichas digitaciones. Así, por ejemplo, Moszkowski da, en su "École des Doubles Notes" una "digitación general," la cual "puede emplearse en cualquiera extensión," y es idéntica a la de Liszt. Además, da Moszkowski digitaciones especiales, que son muy útiles, para escalas en terceras, de dos, tres y cuatro octaves:*

2 ottave

3 ottave

4 ottave

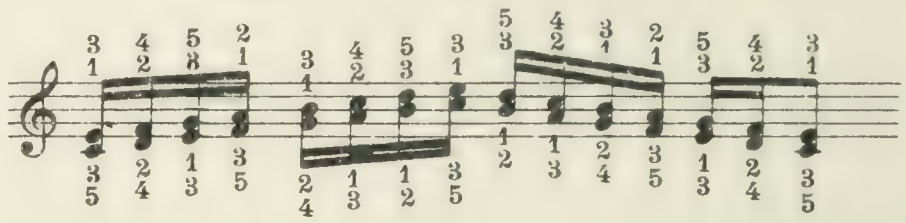


The use of $\frac{2}{1}$ in the scales in thirds was known to Czerny, who, for a short time, was the teacher of Liszt. In his "School of the Virtuoso" Czerny gives the following fingering, which notwithstanding the authority of Liszt and of Tausig, has been accepted as a "general fingering" by many modern noted pedagogical authors. I. Philipp uses it in his "Double Notes."

Der Gebrauch von $\frac{2}{1}$ bei den Tonleitern in Terzen war Czerny bereits bekannt, der ja einige Zeit der Lehrer von Liszt war. In seiner "Schule des Virtuosen" gibt Czerny den folgenden Fingersatz, der trotz der Autorität von Liszt und von Tausig als ein "allgemeiner Fingersatz" vielen bekannten modernen pädagogischen Werken einverleibt worden ist. I. Philipp gebraucht ihn in seinen "Doppelnoten".

L'emploi de $\frac{2}{1}$ dans les gammes en tierces était connu de Czerny qui fût, pendant quelque temps, professeur de Liszt. Dans son "École du Virtuose," Czerny donne le doigté suivant lequel, malgré l'autorité de Liszt et de Tausig, a été adopté comme "doigté général" par de nombreux auteurs pédagogiques modernes. I. Philipp l'emploie dans ses "Doubles Notes."

El uso de $\frac{2}{1}$ en las escalas en terceas, lo conocía ya Czerny, que durante un corto tiempo fué maestro de Liszt. En su "Escuela del Virtuoso," Czerny da la digitación siguiente que, a pesar de la autoridad de Liszt y de Tausig, ha sido aceptada, como "digitación general," por muchos de los más eminentes autores didácticos modernos. I. Philipp lo emplea en sus "Doubles Notes".



The slight disadvantage of having to use the thumb on two consecutive keys is compensated by a more uniform sequence of the fingers, by a less frequent and less awkward employment of the thumb on black keys, and by the circumstance that the hands have only two "positions" to encompass, instead of the three positions required by the Liszt and Tausig fingerings. These are serious advantages. Moreover, if one considers that thirds are rarely played in strict legato, but are to be executed, as a rule, in "free legato" or light staccato, and that for a *strict* legato neither the Liszt nor the Tausig fingerings are suitable, the superiority of the "$\frac{2}{1}$" fingering, as a general fingering, becomes manifest for

Der leichte Nachteil beim Gebrauch des Daumens auf zwei aufeinander folgenden Tasten wird durch eine gleichmässigere Folge der Finger sowie durch eine weniger häufige und umständliche Anwendung des Daumens auf den schwarzen Tasten wieder ausgeglichen. Ein weiterer Vorteil ist der Umstand, dass die Hände nur zwei "Lagen" zu bewältigen haben anstatt der drei Lagen, welche von den Fingersätzen bei Liszt und Tausig verlangt werden. Dies sind gewichtige Vorteile. Wenn man ausserdem in Betracht zieht, dass Terzen selten in striktem Legato gespielt werden, sondern gewöhnlich in "freiem Legato" oder leichtem Staccato ausgeführt werden und dass ferner für ein striktes

Le léger désavantage d'avoir à se servir du pouce sur deux touches consécutives est compensé par une séquence plus uniforme des doigts, par l'emploi moins fréquent et plus aisé du pouce sur les touches noires et enfin par le fait que les mains n'ont à couvrir que deux "positions" au lieu des trois positions requises par les doigtés de Liszt et de Tausig. Ce sont là des avantages sérieux. En outre, si l'on considère qu'il y a rarement lieu de jouer les tierces en légato strict mais qu'on les joue en général en "légato libre" ou staccato léger, et que, d'ailleurs, les doigtés de Liszt et de Tausig ne se prêtent pas à un légato *strict*, la supériorité du doigté

La pequeña desventaja de tener que emplear el pulgar en dos teclas consecutivas, queda compensada con una sucesión más uniforme en los dedos, la menor frecuencia y torpeza con que se usa el pulgar en las teclas negras, y con la circunstancia de que las manos sólo tienen que abarcar dos "posiciones," en vez de las tres que las digitaciones de Liszt y Tausig requieren. Éstas son importantes ventajas. Si se considera, además, que rara vez se tienen que tocar las terceras en estricto legato; *sino que, por regla general se tocan en* "legato *libre*," o staccato *ligero, y que ni la digitación de Liszt ni las de Tausig se prestan para un* legato es-

an easy execution, with a satisfying legato, of all the major and minor scales in thirds. Variants of this fingering are found in several pedagogical works.

Legato weder die Fingersätze von Liszt noch von Tausig verwendbar sind, so wird die Uberlegenheit des "2/1" Fingersatzes als eines allgemeinen Fingersatzes für eine geläufige Ausführung aller Dur und Moll-Tonleitern in Terzen in einem befriedigenden Legato sofort ersichtlich. Varianten dieses Fingersatzes sind in verschiedenen klaviertechnischen Werken zu finden

"2/1" comme doigté général devient manifeste: avec ce doigté, en effet, on exécute facilement, dans un légato satisfaisant, toutes les gammes majeures et mineures en tierces. Des variantes de ce doigté se trouvent dans plusieurs ouvrages didactiques.

tricto, *se comprenderá la superioridad de la digitación "2/1" como digitación general, para ejecutar con facilidad, en un* legato *satisfactorio, todas las escalas, mayores y menores, en terceras. En algunas obras didácticas se encuentran variantes de esta digitación.*

Major Scales in Thirds | *Dur-Tonleitern in Terzen* | Gammes majeures en Tierces | *Escalas Mayores en Terceras*

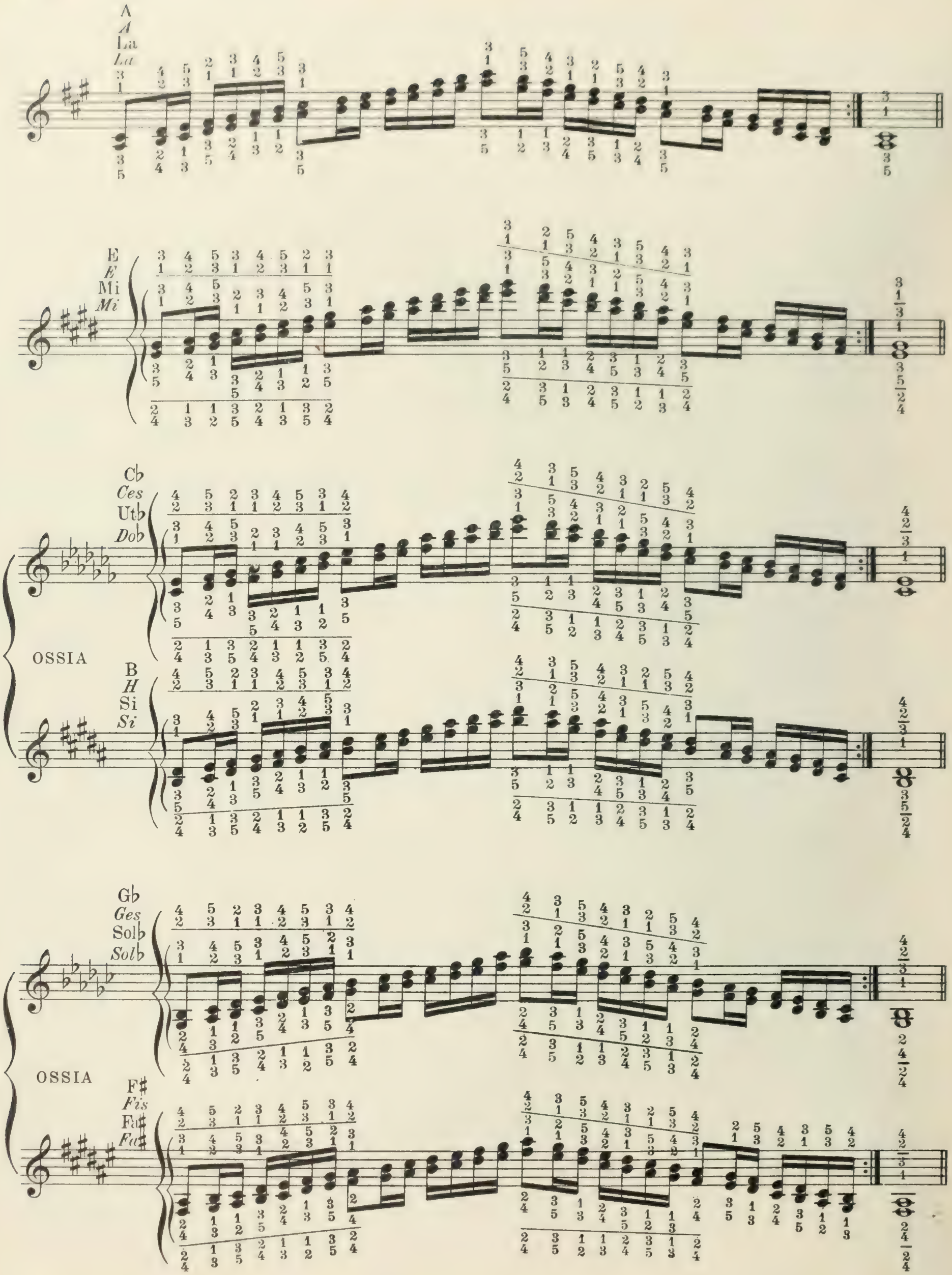
Andante - Moderato - Allegretto - Allegro molto
*legato e poi staccato (**f** - **mf** - **p**)*

C
C
Ut
Do

m.s. ottava bassa

G
G
Sol
Sol

D
D
Ré
Re


A
A
La
La
E
E
Mi
Mi
Cb
Ces
Utb
Dob
OSSIA
B
H
Si
Si
Gb
Ges
Solb
Solb
OSSIA
F♯
Fis
Fa♯
Fa♯

C♯
Cis
Ut♯
Do♯

OSSIA

D♭
Des
Réb
Reb

A♭
As
Lab
Lab

E♭
Es
Mib
Mib

B♭
B
Sib
Sib

F
F
Fa
Fa

Minor (harmonic) Scales in Thirds | *Moll (harmonische) Tonleitern in Terzen* | Gammes Mineures (harmonique) en tierces | *Escalas Menores (armónico) en terceras*

Andante - Moderato - Allegretto - Allegro molto

A
A
La
La

legato e poi staccato (***f*** – ***mf*** – ***p***)

m.s. ottava bassa

E
E
Mi
Mi

B
H
Si
Si

F♯
Fis
Fa♯
Fa♯

C♯
Cis
Ut♯
Do♯

A♭
As
La♭
La♭

OSSIA

G♯
Gis
Sol♯
Sol♯

E♭
Es
Mi♭
Mi♭

OSSIA

D♯
Dis
Ré♯
Ré♯

A♯
Ais
La♯
La♯

OSSIA

B♭
B
Si♭
Si♭

F
F
Fa
Fa

C
C
Ut
Do

G
G
Sol
Sol

D
D
Ré
Re

It will be noted that while some scales begin with other fingers yet the *sequence* of the fingers remains the same in all the scales. This sequence may be made to begin on C in all the major scales in thirds with the exception of four, these being the scales of G, D, A and E (B major being considered, enharmonically, the same as C♭ major; F♯ major the same as G♭ major; and C♯ major the same as D♭ major).

Man wird bemerken, dass während einige Tonleitern mit anderen Fingern beginnen, die Folge der Finger in allen Tonleitern dieselbe bleibt. Diese Reihenfolge kann auf C bei allen Dur Tonleitern in Terzen anfangen, mit Ausnahme von vier Tonleitern, nämlich G, D, A und E (H Dur isi enharmonisch als indentisch mit Ces Dur zu betrachten, ebenso Fis Dur und Ges Dur, sowie Cis Dur und Des Dur).

On remarquera que tandis que certaines gammes commencent par d'autres doigts, la *séquence* des doigts reste la même dans toutes les gammes. Cette séquence peut commencer sur *ut* dans toutes les gammes majeures en tierces, à l'exception de quatre d'entre elles, qui sont les gammes de *sol, ré, la,* et *mi* (la gamme de *si* majeur étant considérée, enharmoniquement, comme l'équivalente de *ut* bémol majeur; de même *fa*♯ majeur équivaut à *sol*♭ majeur et *ut*♯ majeur à *ré*♭ majeur).

Se notará que, aun cuando ciertas escalas comienzan con otros dedos, sin embargo, la sucesión de los dedos sigue siendo la misma en todas ellas: Esta sucesión puede empezar en Do en todas las escalas mayores en terceras, excepto cuatro, que son las de Sol, Re, La y Mi (considerando la de Si mayor, enarmónicamente, igual a la de Do bemol mayor; la de Fa♯ mayor, igual a la de Sol♭ mayor, y la de Do♯ mayor, igual a la de Re♭ mayor).

C major
C dur
Ut majeur
Do mayor

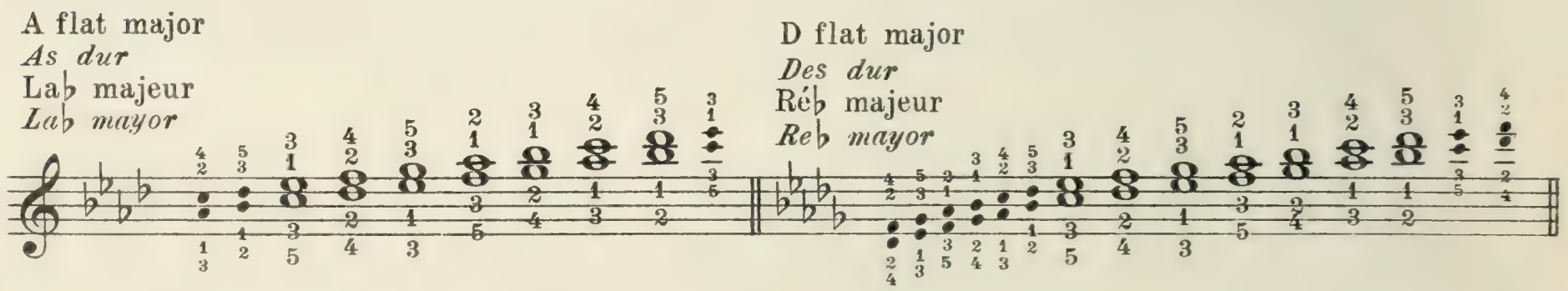
F major
F dur
Fa majeur
Fa mayor

B flat major
B dur
Si♭ majeur
Si♭ mayor

E flat major
Es dur
Mi♭ majeur
Mi♭ mayor

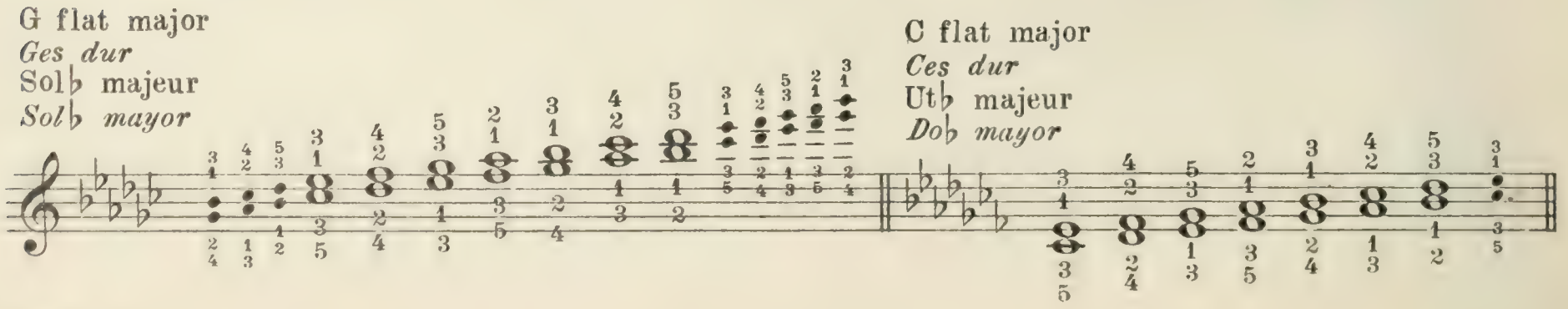
A flat major
As dur
La♭ majeur
La♭ mayor

D flat major
Des dur
Ré♭ majeur
Re♭ mayor



G flat major
Ges dur
Sol♭ majeur
Sol♭ mayor

C flat major
Ces dur
Ut♭ majeur
Do♭ mayor



For purely practical reasons the fingerings given above do not conform to the principle of equal construction, when viewed in contrary motion, of major scales having the same number of accidentals (see Chapter: "Virtuosity in Scales"; also Chapter: "Arpeggios").

When playing scales in thirds it is advisable, whenever possible, to have the hands change "position" at the same time; an easier, smoother execution is the result. For the sake, however, of those who should like to know the fingerings according to this similarity of construction, they are appended.

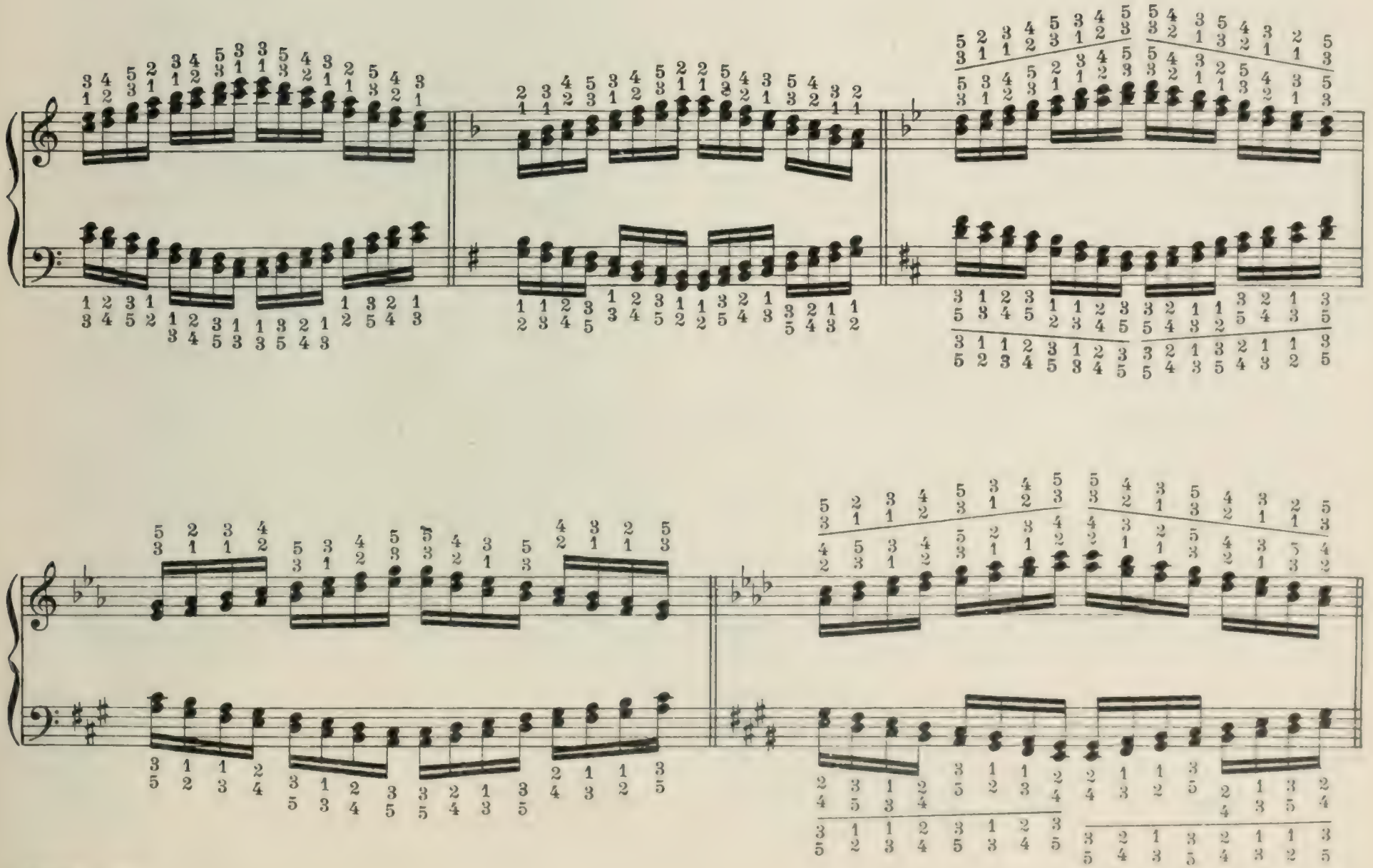
Aus rein praktischen Gründen stimmen die oben angegebenen Fingersätze nicht mit dem Grundsatz der Gleichmässigkeit der Konstruktion von in der Gegenbewegung betrachteten Dur-Tonleitern überein, welche die gleiche Anzahl von Kreuz und B besitzen. (Siehe das Kapitel über "Virtuosität der Tonleitern" und auch das Kapitel "Arpeggien").

Bei den Tonleitern in Terzen ist es wünschenswert, dass die Hände soweit als tunlich die "Position" zu gleicher Zeit wechseln, da hierdurch eine glattere Ausführung erzielt wird. Indessen gebe ich nachstehende Fingersätze für die, welche die Fingersätze nach dem Grundsatz der Gleichmässigkeit der Konstruktion kennen lernen wollen.

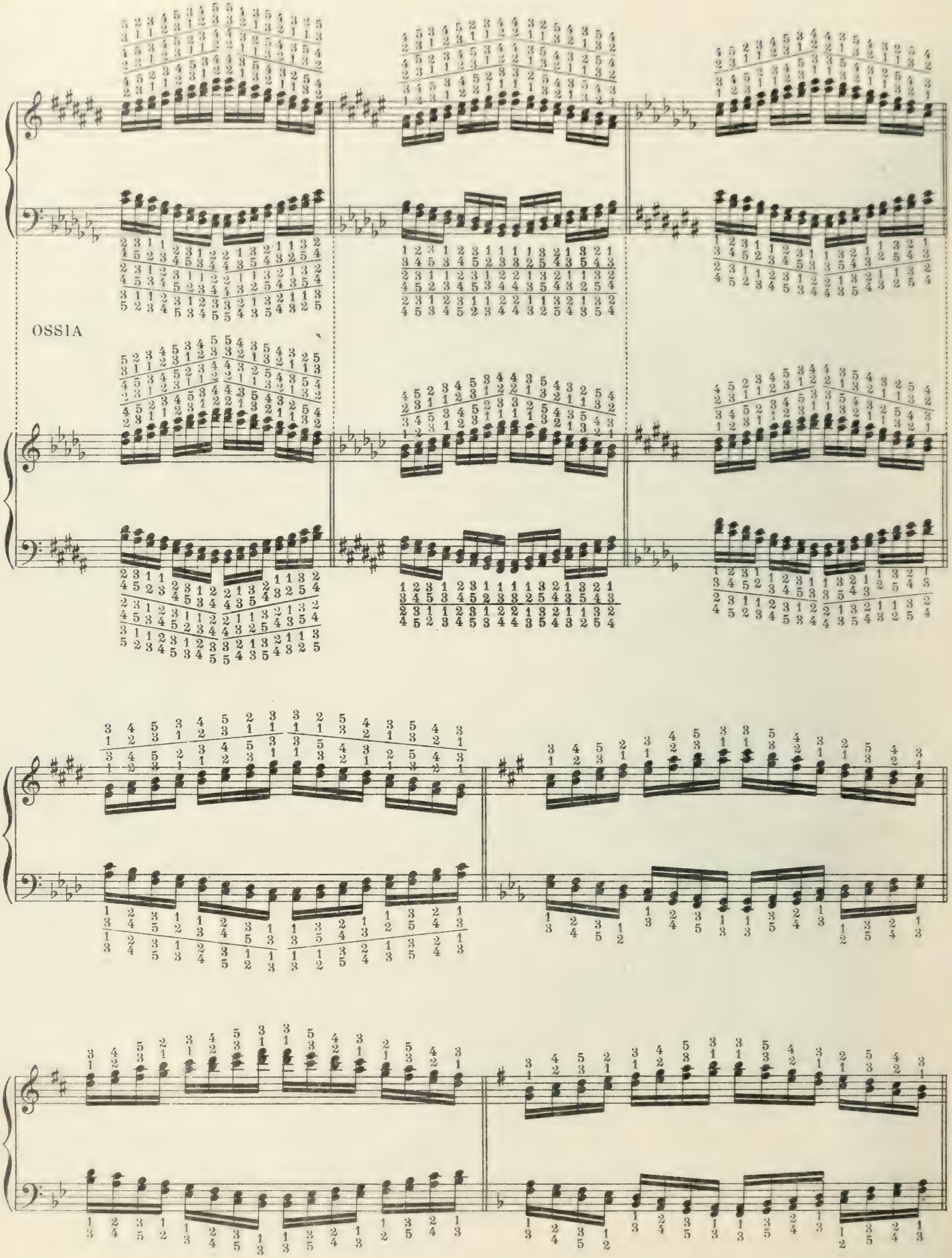
Pour des raisons purement pratiques, les doigtés donnés ci-dessus ne se conforment pas au principe de la similitude de construction, en sens contraire, des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef (voir Chapitre "Virtuosité des Gammes"; et aussi le Chapitre "Arpèges"). Lorsqu'on joue des gammes en tierces, il est bon, quand on le peut, de changer en même temps la "position" des mains; on obtient ainsi une exécution plus facile et plus égale. Néanmoins, pour ceux qui désirent les connaître, les doigtés d'après cette similitude de construction sont donnés ci-dessous.

Por razones meramente prácticas, las digitaciones que acaban de darse, no se ajustan al principio de la semejanza en la construcción, en sentido contrario, de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o bemoles en la clave (Véase el Capítulo "Virtuosidad de las Escalas"; también el Capítulo "Arpegios").

Es conveniente, siempre que sea posible, al tocar escalas en terceras, cambiar a un tiempo mismo la "posición" de las manos. Esto da una ejecución más facil y pareja. No obstante, para quienes deseen conocer las digitaciones que se ajustan al principio de la semejanza en la construcción, se dan a continuación.



OSSIA



While advocating the use of the "$\frac{2}{1}$" fingering as a general fingering, for all major and minor scales in thirds, I wish to acknowledge the value of other fingerings in special cases (see "Examples").

It should be noted that in scales or passages in thirds, the upper notes nearly always represent the melodic outline; therefore, these upper notes should be played with a singing tone or, at least, in a prominent manner. The impression of legato is conveyed chiefly by the legato execution of these upper notes.

With none of the fingerings that have been cited is it possible to achieve a *strict* legato in thirds. Such a perfect legato can only be accomplished through the use of "transcendental" fingerings, whereby are meant fingerings that enable the pianist to hold down, at the same time, the four keys of two consecutive thirds (excepting in the case of sliding down from black to white keys). Transcendental fingerings have been given by Moszkowski in his "École des Doubles Notes"; also by Busoni in the second book of his edition of the "Well Tempered Clavichord" of Bach.

Busoni writes: "An ideal

Indem ich die Anwendung von dem "$\frac{2}{1}$" Fingersatz als einen allgemeinen Fingersatz für alle Dur- und Moll-Tonleitern in Terzen empfehle, erkenne ich auch den Wert von anderen Fingersätzen in besonderen Fällen an (Siehe "Beispiele").

Man sollte die Tatsache im Auge behalten, dass in Tonleitern oder Passagen in Terzen die obersten Noten fast immer die melodische Führung enthalten. Aus diesem Grunde sollten diese obersten Noten stets mit einem singenden Ton oder zum mindesten in einer hervorhebenden Weise gespielt werden. Der Legato Eindruck wird hauptsächlich durch die Legato Ausführung dieser oberen Noten hervorgebracht.

Mit keinem der bisher angegebenen Fingersätze kann ein striktes *Legato erzielt werden. Ein vollkommenes Legato kann nur durch die Anwendung eines "transzendentalen" Fingersatzes erreicht werden. Das heisst der Klavierspieler muss im Stande sein, die vier Tasten von zwei aufeinander folgenden Terzen (mit Ausnahme des Heruntergleitens von schwarzen auf weisse Tasten) zu gleicher Zeit niederzuhalten. Derartige transzendentale Fingersätze*

Bien que je préconise l'emploi du doigté "$\frac{2}{1}$" comme doigté général, pour toutes les gammes majeures et mineures en tierces, je tiens à reconnaitre la valeur d'autres doigtés dans des cas spéciaux (voir les "Exemples").

Il est à remarquer que dans les gammes et les traits en tierces les notes supérieures sont celles qui presque tonjours représentent le dessin mélodique; c'est pourquoi ces notes supérieures devraient être jouées avec un son chantant ou, tout au moins, d'une façon plus marquée. L'impression du légato est produite surtout par l'exécution liée de ces notes.

Un légato *strict* n'est possible avec aucun des doigtés qui viennent d'être cités. On ne peut arriver au légato *parfait* que par l'emploi de doigtés "transcendentaux," ce qui veut dire que l'exécutant doit pouvoir garder en même temps les quatre touches de deux tierces consécutives (sauf le cas où l'on glisse de touches noires à des touches blanches). De ces doigtés transcendentaux ont été donnés par Moszkowski dans son "École des Doubles Notes" et aussi par Busoni dans le second livre de son

Aunque aconsejo el empleo de "$\frac{2}{1}$" como digitación general para todas las escalas, mayores y menores, en terceras, reconozco el valor de otras digitaciones para casos especiales (Véanse "Ejemplos").

Debe notarse que en las escalas o pasajes en terceras las notas superiores casi siempre representan la trama melódica: en consecuencia, deben tocarse esas notas superiores con un sonido cantante o, al menos, con cierta prominencia. La impresión de legato es causada principalmente por la ejecución ligada de esas notas superiores.

No es posible, con ninguna de las digitaciones dadas antes, lograr estricto legato *en terceras. Un* legato *tan perfecto solo se puede alcanzar mediante el uso de digitaciones "trascendentales"; es decir, digitaciones que permiten al pianista mantener hundidas las cuatro teclas de dos terceras consecutivas (excepto cuando hay que resbalar de teclas negras a blancas). Digitaciones trascendentales, las han dado Moszkowski en su "École des Doubles Notes", y Busoni, en el libro segundo de su edición del "Clavicordio Bien Atemperado", de Bach.*

fingering for the scales in thirds, in strict legato, would be such a one whereby *the same finger is not used on two neighboring thirds*. Such a proceeding, although possible and justifiable, does not obtain general recognition because no piano method has contemplated a system of fingerings based on these premises. Although the following examples may at first seem strange and forbidding, yet one should not fail to try them in practice."

werden von Busoni in dem zweiten Teil seiner Ausgabe des "Wohltemperierten Klavier" von Bach und ebenso von Moszkowski in seiner "Schule der Doppelnoten" gegeben.

Busoni schreibt: "Der Ideal-Fingersatz für streng gebundene Terzenleitern wäre ein solcher, wobei auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger *zur Anwendung käme. Eine solche Applicatur obwohl möglich und gerechtfertigt wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil keine Klavier-Methode auf die Begründung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispiele auf den ersten Blick abschreckend fremd erscheinen sollten, so unterlasse man wenigstens nicht, sie praktisch zu versuchen!"*

édition du "Clavecin Bien Tempéré" de Bach

Busoni écrit: "Le doigté idéal pour les gammes en tierces strictement liées serait celui qui *ne nécessiterait jamais l'emploi du même doigt pour deux tierces voisines.* Un tel procédé, quoique possible et justifiable, n'est pas généralement répandu parce qu'aucune méthode de piano n'indique de système de doigté d'après ces données. Bien que les exemples suivants puissent, au premier abord, paraître quelque peu étranges et rébarbatifs, on ne devrait pas manquer de les essayer en pratique.

Busoni escribe: "La digitación ideal para las escalas en estricto legato, *sería aquella en que* no se usara un mismo dedo en dos terceras inmediatas. *Tal procedimiento, aunque posible y justificable, no se ha aceptado generalmente, porque ningún método de piano ha tratado de encontrar un sistema de digitaciones basado en este principio. Aunque los ejemplos siguientes pueden a primera vista parecer extraños y abstusos; sin embargo, no debieran dejar de ensayarse al tocar."*

The third octave like the first, the fourth octave like the second.

Die dritte Oktave gleich der ersten, die vierte gleich der zweiten.

La troisième octave comme la première, la quatrième octave comme la seconde.

La tercer octava como la primera; la cuarta octava como la segunda.

The following new transcendental fingerings are not given with the injunction to use them in actual performance. Viewed from that standpoint, the worth of such fingerings is, in most cases, slight, notwithstanding the explanations

Die folgenden neuen transzendentalen Fingersätze werden nicht mit einer dringlichen Empfehlung gegeben, sie beim eigentlichen Vortrag anzuwenden. Von solchem Standpunkt aus gesehen ist der Wert solcher Fingersätze in den meisten Fäl-

Les nouveaux doigtés transcendentaux suivants ne sont pas donnés avec l'obligation de s'en servir lorsqu'on exécute un morceau: à ce point de vue, la valeur intrinsèque de ces doigtés est minime dans la plupart des cas,

Las siguientes digitaciones trascendentales, que son nuevas, no se dan para tocarlas en la ejecución formal. Desde este punto de vista, el valor efetivo de estas digitaciones, en la mayoría de los casos resulta menos importante, a pesar

★) By permission of G. Schirmer, New York

of both Busoni and Moszkowski. It is only when one has to play a scale in thirds slowly, with one hand alone, that such fingerings may prove serviceable. Another reason why the following transcendental fingerings are given is that they really are a *most valuable means* for acquiring not only elasticity, flexibility and strength of the hands, but also quick, efficient mastery in the playing of thirds. The usual fingerings will be played all the easier for having mastered the transcendental fingerings. I would urge every pianist to practise them.

len gering wenn auch Busoni sowohl wie Moszkowski eine andere Ansicht hierüber vertreten. Nur wenn eine Terzen-Tonleiter langsam und mit einer Hand allein gespielt wird, können sich solche Fingersätze nützlich erweisen. Ein weiterer Grund weshalb die folgenden transzendentalen Fingersätze gegeben werden, ist der, dass sie wirklich ein sehr wertvolles Mittel *bieten nicht nur zur Erwerbung von Elastizität, Gelenkigkeit und Stärke der Hand sondern auch zur schnellen und wirkungsvollen Meisterschaft im Terzenspiel. Die gewöhnlichen Fingersätze werden umso leichter gespielt nachdem man die transzendentalen Fingersätze beherrscht. Ich möchte daher jedem Pianisten dringend nahe legen, sie zu üben.*

malgré les explications de Moszkowski et de Busoni. Ce n'est que lorsqu'il faut jouer une gamme en tierces avec une seule main et très lentement que ces doigtés sont utiles. Une autre raison pour laquelle j'indique ces doigtés transcendentaux, c'est qu'ils constituent vraiment un *moyen des plus précieux* d'acquérir non seulement l'élasticité, la flexibilité et la force des mains, mais aussi une maîtrise rapide et complète du jeu des tierces. Les doigtés usuels n'en seront que mieux exécutés. Je conseille donc de les travailler.

de las explicaciones de Busoni y de Moszkowski. Solamente cuando tiene que tocarse despacio, y con una sola mano, una escala en terceras, es cuando tales digitaciones pueden resultar útiles. Otra de las razones por que se dan las siguientes digitaciones trascendentales, es que en verdad son un valiosísimo medio *para adquirir, no solamente soltura, flexibilidad y fuerza en las manos, sino también dominio rápido, efectivo, del juego de terceras. Dominando las digitaciones trascendentales, se tocarán las otras con mayor facilidad. A todos los pianistas les aconsejo estudiarlas.*

Transcendental fingerings

Major Scales
Right hand alone

Transcendentale Fingersätze

Dur-Tonleitern
Rechte Hand allein

Doigtés transcendentaux

Gammes majeures
Main droite seule

Digitaciones trascendentales

Escalas mayores
Mano derecha sola

F♯ (G♭)
Fis (Ges)
Fa♯ (Sol♭)
Fa♯ (Sol♭)

C♯ (D♭)
Cis (Des)
Ut♯ (Re♭)
Do♯ (Re♭)

A♭
As
La♭
La♭

E♭
Es
Mi♭
Mi♭

B♭
B
Si♭
Si♭

F
F
Fa
Fa

Minor Scales	*Moll-Tonleitern*	Gammes Mineures	*Escalas Menores*
Right hand alone	*Rechte Hand allein*	Main droite seule	*Mano derecha sola*

Adagio - Andante

A
A
La
La
legatissimo

E
E
Mi
Mi

B
H
Si
Si

F♯
Fis
Fa♯
Fa♯

C♯
Cis
Ut♯
Do♯

G♯ (A♭)
Gis (As)
Sol♯ (La♭)
Sol♯ (La♭)

D♯ (E♭)
Dis (Es)
Ré♯ (Mi♭)
Re♯ (Mi♭)

A♯ (B♭)
Ais (B)
La♯ (Si♭)
La♯ (Si♭)

F
F
Fa
Fa

C
C
Ut
Do

G
G
Sol
Sol

D
D
Ré
Re

Major Scales	*Dur-Tonleitern*	Gammes Majeures	*Escalas Mayores*
Left hand alone	*Linke Hand allein*	Main gauche seule	*Mano izquierda sola*

Adagio - Andante

legatissimo

C
C
Ut
Do

G
G
Sol
Sol

D
D
Ré
Re

A
A
La
La

E
E
Mi
Mi

B (Cb)
H (Ces)
Si (Utb)
Si (Dob)

F♯ (Gb)
Fis (Ges)
Fa♯ (Solb)
Fa♯ (Solb)

C♯ (Db)
Cis (Des)
Ut♯ (Réb)
Do♯ (Reb)

A♭
As
Lab
Lab

E♭
Es
Mib
Mib

Bb
B
Sib
Sib

F
F
Fa
Fa

Minor Scales
Left hand alone

Moll - Tonleitern
Linke Hand allein

Gammes mineures
Main gauche seule

Escalas menores
Mano izquierda sola

A
A
La
La

E
E
Mi
Mi

B
H
Si
Si

F♯
Fis
Fa♯
Fa♯

C♯
Cis
Ut♯
Do♯

G♯ (A♭)
Gis (As)
Sol♯(La♭)
Sol♯(La♭)

D♯ (E♭)
Dis(Es)
Ré♯(Mi♭)
Re♯(Mi♭)

A♯ (B♭)
Ais (B)
La♯(Si♭)
La♯ (Si♭)

F
F
Fa
Fa

C
C
Ut
Do

G
G
Sol
Sol

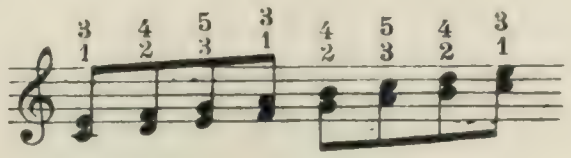
D
D
Ré
Re

Dr. Hugo Riemann recommends in his "Catechism of Piano Playing" the following fingering, which was first published by Hummel in his "Grand School of Piano" (1828):

Dr. Hugo Riemann empfiehlt in seinem "Katechismus des Klavierspiels" den folgenden Fingersatz, der zuerst von Hummel in seiner "Grande École du piano" (1828) veröffentlicht wurde.

Le docteur Hugo Riemann recommande, dans son "Catéchisme du jeu du piano" le doigté ci-dessous, lequel a été publié d'abord par Hummel dans sa "Grande École du Piano" (1828).

El Dr. Hugo Riemann, en su "Catecismo de la ejecución pianística" recomienda la digitación siguiente, que fué publicada por primera vez por Hummel en su "Grande École du Piano" (1828):



This fingering is used for many scales in the "School of Modern Pianoforte Virtuosity," by Rosenthal-Schytte.

It is feasible in the direction towards the little finger, but its defects are manifest as soon as one tries it in the contrary direction, that is to say descending for the right hand and ascending for the left hand.

Finally, in order to complete this review of this branch of piano playing, let it be mentioned, as a curiosity, the fingerings given by Couperin in his "L'Art de toucher le Clavecin" (1717). He used, in staccato playing, only $\frac{4}{2}$, for the right hand, ($\frac{2}{4}$ for the left hand) and he had devised, for the legato, the following curious fingering:

Dieser Fingersatz ist von Rosenthal-Schytte in deren "Schule des höheren Klavierspiels" für verschiedene Tonleitern angewandt worden.

In der aufsteigenden Tonleiter ist dieser Fingersatz mit der rechten Hand wohl möglich doch werden seine Nachteile offenbar sowie man die Tonleiter in der entgegengesetzten Richtung versucht, das heisst in der Abwärtsbewgung für die rechte Hand und in der Aufwärtsbewegung für die linke.

Bei Beendigung dieser Studie über Tonleitern in Terzen ist es von Interesse als eine Merkwürdigkeit die Fingersätze hervorzuheben, welche von Couperin in seiner "L'Art de toucher le Clavecin" (1717) gegeben wurden. Er gebrauchte nämlich stets für Staccato $\frac{4}{2}$ für die rechte Hand (und $\frac{2}{4}$ für die linke Hand) und für das gebundene Spiel hatte er folgenden merkwürdigen Fingersatz erdacht:

Ce doigté a été adopté pour plusieurs gammes par Rosenthal-Schytte dans leur "Schule des höheren Klavierspiels".

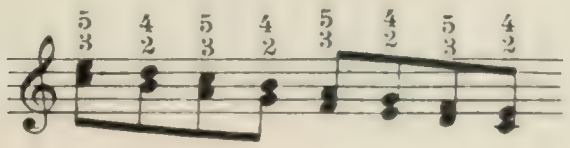
C'est un doigté possible pour la gamme ascendante de la main droite, mais ses défauts sont manifestes aussitôt qu'on l'essaye dans la direction contraire, c'est à dire en descendant pour la main droite et en montant pour la gauche.

Pour terminer cette étude des gammes en tierces, il est intéressant de signaler, à titre de curiosité, les doigtés donnés par Couperin dans "L'Art de toucher le Clavecin" (1717). Il employait, pour le staccato, toujours $\frac{4}{2}$ pour la main droite (et $\frac{2}{4}$ pour la main gauche) et il avait imaginé, pour le jeu lié, l'étrange doigté suivant:

Esa digitación ha sido adoptada para varias escalas por Rosenthal-Schytte en su "Schule des höheren Klavierspiels".

Se puede ejecutar hacia el meñique; pero sus defectos se manifiestan en cuanto se trata de tocar en dirección contraria; es decir, bajando con la mano derecha, y subiendo con la izquierda.

Finalmente, para terminar este capítulo de las escalas en terceras se mencionarán, como curiosidad, las digitaciones dadas por Couperin en su "L'Art de toucher le Clavecin" (1717). Él empleaba, para el staccato, *solament* $\frac{4}{2}$ *para la mano derecha* ($\frac{2}{4}$ *para la izquierda) y concibió para el* legato *la singular digitación siguiente:*



As already stated, a *strict* legato when playing scales in thirds is not demanded by any composer of the classical, romantic or so-called modern school. The nature proper of scales and passages in thirds is *poco legato* or *non legato*, and for this reason many a passage in thirds taken from the standard works for piano is, at times, actually played more easily and with equal effect by using $\frac{4}{2}$ only, or $\frac{3}{1}$ only.

The following examples clearly demonstrate the advisability of having several fingerings at one's command.

Wie bereits gesagt wurde wird ein striktes *Legato in Terzen-Tonleitern von keinem Komponisten der klassischen oder sogenannten modernen Schule verlangt. Ihrer wesentlichen Natur nach sind Tonleitern und Passagen in Terzen* poco legato *oder* non legato, *und aus diesem Grund wird manche Passage in Terzen, die führenden Werken der Klaviermusik entnommen ist, zuweilen tatsächlich vorteilhafter und mit gleicher Wirkung durch ausschliessliche Anwendung von* $\frac{4}{2}$ *oder* $\frac{3}{1}$ *gespielt.*

Folgende Beispiele veranschaulichen klar, dass es empfehlenswert ist, mehrere Fingersätze zu beherrschen.

Ainsi qu'il a déjà été dit, un légato *strict* dans les gammes en tierces, n'est requis par aucun compositeur des écoles classique, romantique ou soi-disant moderne. La nature propre des gammes et des passages en tierces est *poco legato* ou *non legato;* c'est pour cette raison que plus d'un passage en tierces des oeuvres classiques pour le piano se joue parfois avec une plus grande facilité et un effet soutenu si l'on se sert de $\frac{4}{2}$ seulement ou de $\frac{3}{1}$ seulement.

Les exemples suivants démontrent clairement l'avantage d'avoir plusieurs doigtés à sa disposition.

Como se ha dicho antes, ningún compositor, sea clásico, romántico o de la llamada escuela moderna, exige un legato estricto *al tocar escalas en terceras. La naturaleza propia de las escalas y pasajes en terceras es* poco legato *o* non legato, *y por esto es que más de un pasaje en terceras, tomado de las obras clásicas para piano se toca, de hecho, a veces con mayor facilidad e igual efecto, empleando solamente* $\frac{4}{2}$ *o* $\frac{3}{1}$.

Los siguientes ejemplos demuestran claramente la conveniencia de dominar varias digitaciones.

EXAMPLES	*BEISPIELE*	EXEMPLES	*EJEMPLOS*
Concerto in D minor	*Konzert in D moll*	Concerto en Ré mineur	*Concierto en Re menor*

ANTON RUBINSTEIN

Toccata Op. 7

ROBERT SCHUMANN

Allegro

Etude Op. 25, Nº 6 | *Etüde Op. 25, Nº 6* | Étude Op. 25, Nº 6 | *Estudio Op. 25, Nº 6*

FREDERICK CHOPIN

Concerto in G minor | *Konzert in G moll* | Concerto en *sol* mineur | *Concierto en Sol menor*

CAMILLE SAINT-SAËNS

Bagatelle Op. 33. N° 2

LUDWIG van BEETHOVEN

Special fingering | *Besonderer Fingersatz* | Doigté spécial | *Digitación especial*

Impromptu - Caprice Op. 15

L. DIÉMER

The following excerpt from the third variation offers an interesting and instructive example of "slurred" thirds, with inverted fingerings.

Folgender Teil der dritten Variation bietet ein interessantes und lehrreiches Beispiel von "geschleiften" Terzen, mit umgekehrten Fingersätzen.

L'exemple suivant, qui forme une partie de la troisième variation, offre un cas intéressant et instructif de tierces "coulées," avec doigtés renversés.

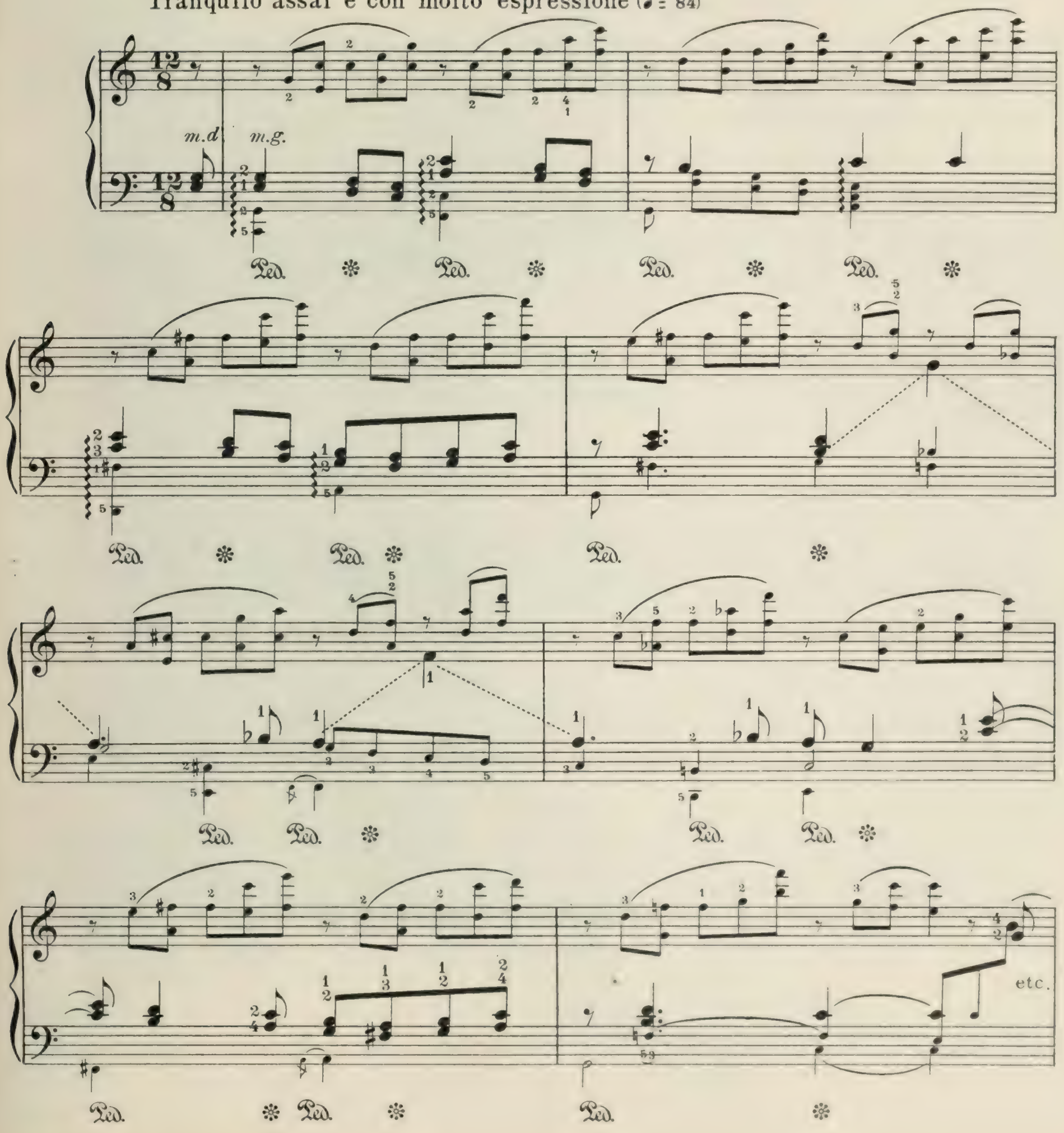
El ejemplo siguiente, que es parte de la tercera variación, ofrece un caso interesante e instructivo de terceras ligadas "en salto", con digitaciones invertidas.

Thême Varié

OSSIP GABRILOWITCH Op. 4

Var. III

Tranquilo assai e con molto espressione (♩ = 84)



LUDWIG van BEETHOVEN

Var. XIV

poco animato

sempre staccato

(senza pedale)

cre-

scen - - - - - -

do - - - - - -

al - - - - - -

sf

f

dim - - - al

mp

(ritard)

Rhapsody Nº 1 | *Rhapsodie Nº 1* | Rhapsodie Nº 1 | *Rapsodia Nº 1*

FRANZ LISZT

(Allegro)

vivamente
pp *subito*
dolce
simile
staccatissimo
simile
etc.

Rhapsody Nº 4 | *Rhapsodie Nº 4* | Rhapsodie Nº 4 | *Rapsodia Nº 4*

FRANZ LISZT

Quasi Adagio, altieramente

8

Ped. ✻ Ped.

8

8

✻ Ped.

rinforz. molto

✻

5 3

ritard.

riten.

f pesante

sf

etc.

Rhapsody Nº 7 | *Rhapsodie Nº 7* | Rhapsodie Nº 7 | *Rapsodia Nº 7*

FRANZ LISZT

Vivace

mf

Ped. ✻

Ped. ✻

8

p

Ped. ✻

8

etc.

VI. Capriccio

ERNST V. DOHNÁNYI, Op. 28, Nº 6 *)

Vivace, e poco a poco più vivace al fine

p

cresc.

fp

cresc.

Ped.

etc.

*) By permission of Rózsavölgyi & Co. Budapest

Chromatic Scales

Exercises in chromatic thirds, as preparation for chromatic scales in thirds. They also develop greatly the flexibility and dexterity of the hand.

Chromatische Tonleitern

Übungen in chromatischen Terzen als Vorbereitung zu den chromatischen Terzentonleitern. Sie befördern ebenfalls in hohem Masse die Gelenkigkeit und Geschicklichkeit der Hände.

Gammes Chromatiques

Exercices en tierces chromatiques, comme préparation aux gammes chromatiques en tierces. Ils développent aussi beaucoup la souplesse et la dextérité de la main.

Escalas Cromáticas

Ejercicios en terceras cromáticas como preparación para las escalas cromáticas en terceras. También desarrollan mucho la soltura y destreza de la mano.

Andante - Allegretto - Allegro

Nº1

legato

m.d.

m.s.

Nº2

legato

m.d.

legato

m.s.

No 3

m.d.

etc.

No 4

m.d.

legato

m.s.

⋆) The above studies are preparatory exercises for the Berceuse of Chopin.

⋆) *Obige Studien sind Vorübungen zur Berceuse von Chopin.*

⋆) Les exercices précédents servent de préparation à la Berceuse de Chopin.

⋆) *Los ejercicios precedentes sirven de preparación para la Berceuse de Chopin.*

legato

legato
m.d.

№5

legato
m. s.

№6

legato
m.d.

legato
m. s.

Chromatic Scale in minor thirds | *Chromatische Tonleiter in kleinen Terzen* | Gamme chromatique en tierces mineures | *Escala Cromática en terceras menores*

Fingering of / *Fingersatz von* / Doigté de / *Digitación de*
- Czerny
- Liszt
- Tausig
- Philipp
- Rosenthal-Schytte

Fingering of / *Fingersatz von* / Doigté de / *Digitación de*
- Leopold Godowsky

Fingering of / *Fingersatz von* / Doigté de / *Digitación de*
- Hummel
- Chopin
- Rosenthal-Schytte
- Kullak
- Alberto Jonás

ALBERTO JONÁS

Without the fifth finger (used best for *non legato* or *staccato*, with one hand only). (Published for the first time).

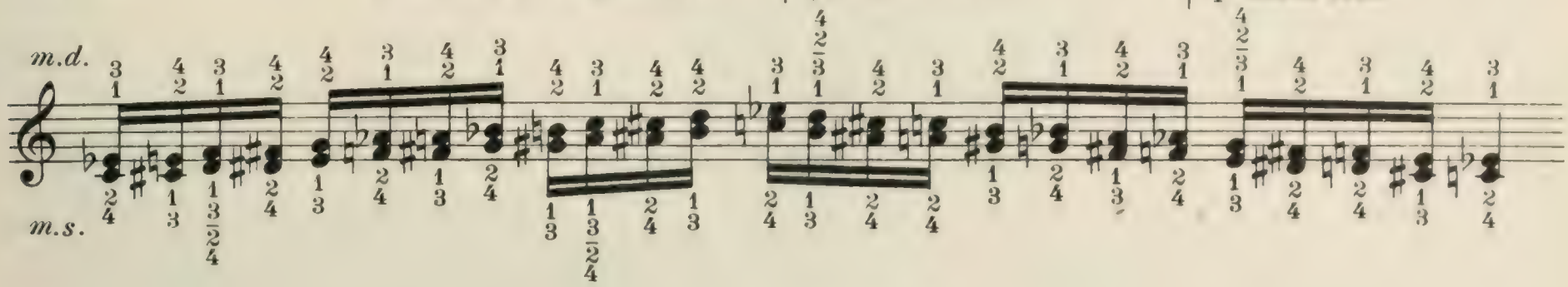
Ohne den fünften Finger (eignet sich am besten für non legato *oder* staccato *mit einer Hand allein). (Zum ersten Mal veröffentlicht)*

Sans le cinquième doigt (se prête mieux au jeu *non légato* ou *staccato* avec une seule main). (Publié pour la première fois).

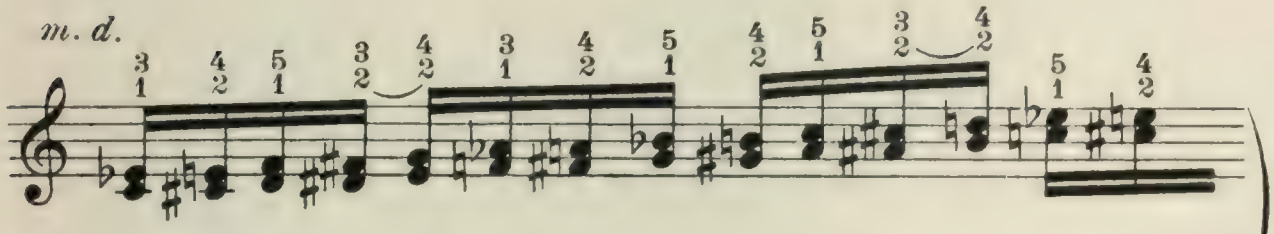
Sin el quinto dedo (se emplea mejor para non legato *o* staccato *con una mano sola). Publicado por primera vez).*

m.d.

m.s.



m. d.

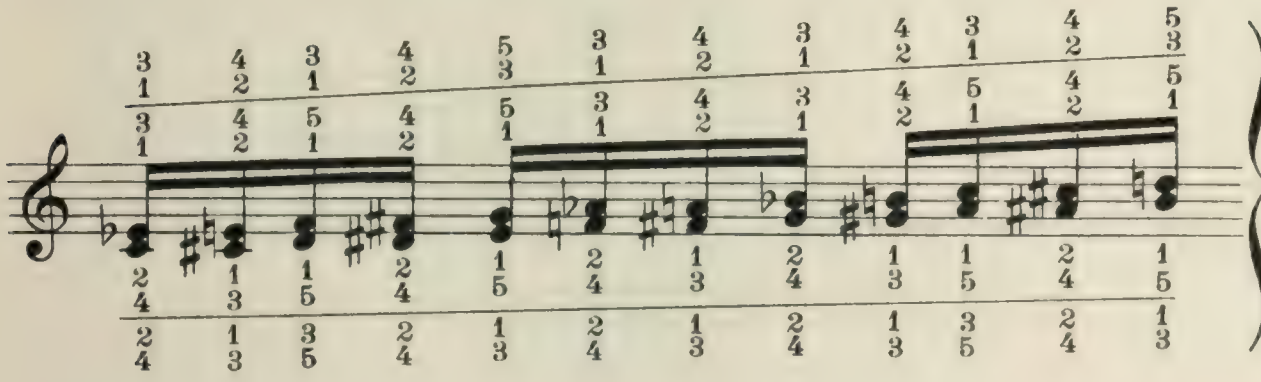


For the ascending scale only
Nur für die aufwärtssteigende Tonleiter
Pour la gamme ascendante seulement
Solamente para la escala ascendente

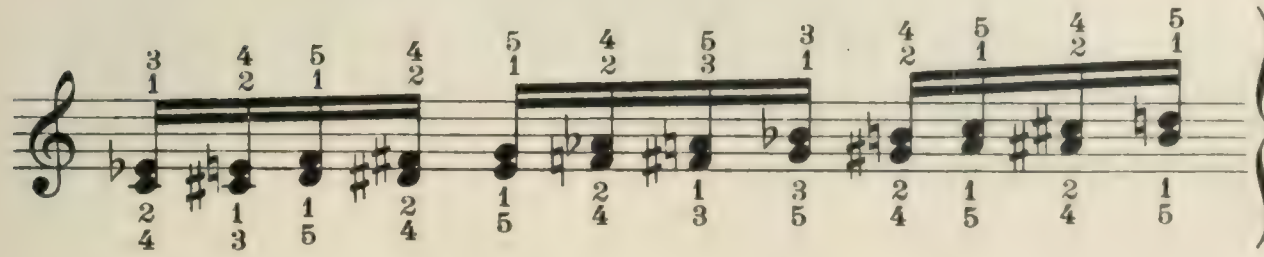
Fingering of / *Fingersatz von* / Doigté de / *Digitación de* — Ferruccio Busoni

m. s.

For the descending scale only
Nur für die abwärtssteigende Tonleiter
Pour la gamme descendante seulement
Solamente para la escala descendente



Fingering of / *Fingersatz von* / Doigté de / *Digitación de* — Klindworth



Fingering of / *Fingersatz von* / Doigté de / *Digitación de* — Riemann

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Emil von Sauer
Alberto Jonás

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Vladimir de Pachman
Moritz Moszkowski
Rafael Joseffy
Ferruccio Busoni
Alberto Jonás

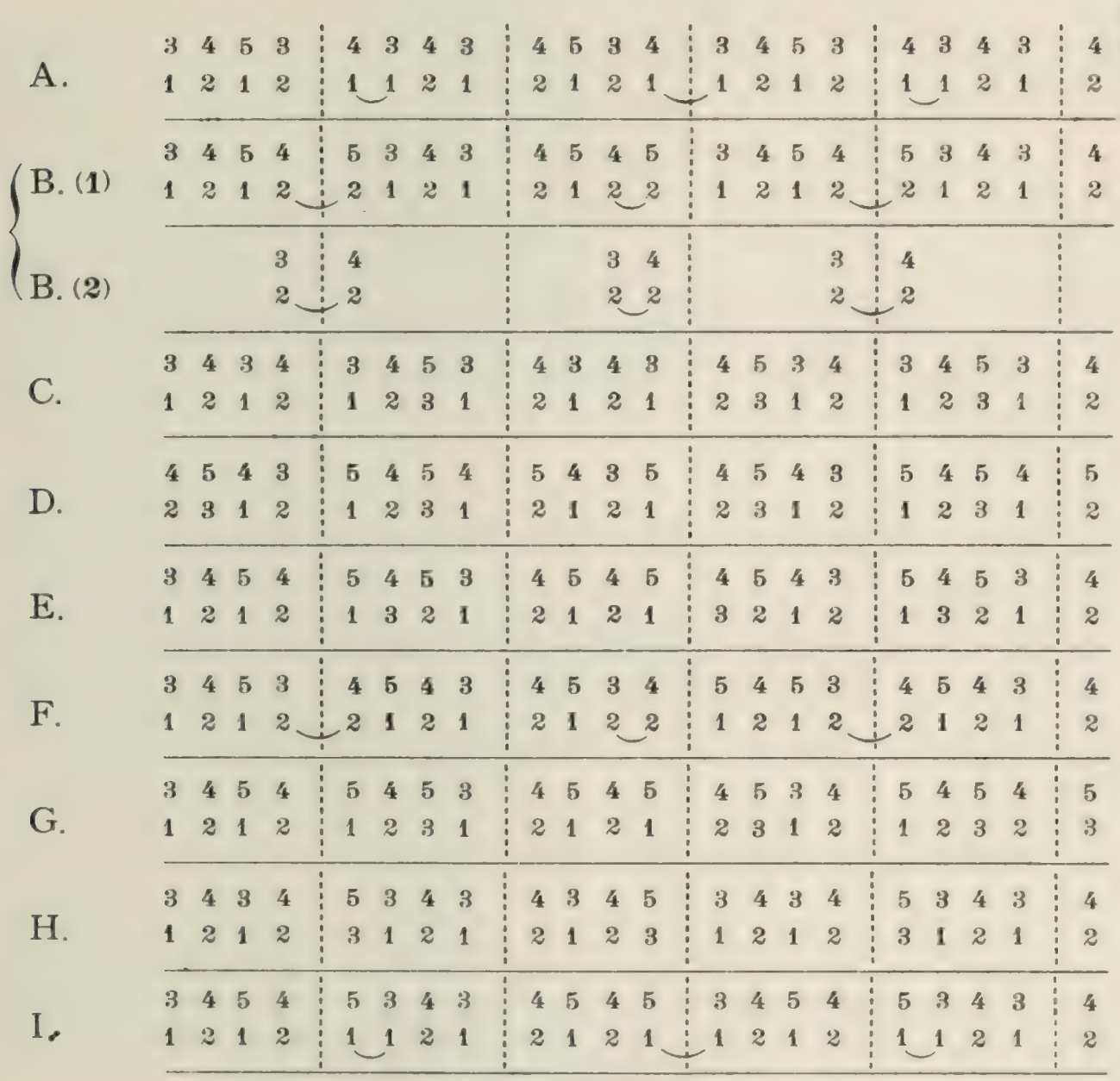
Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Rosenthal-Schytte

Fingerings for the ascending chromatic scale in minor thirds, given by Alfred Cortot in his edition of the Etudes of Chopin. (Etude Op. 25 Nº 6, measures 5 and 6).*

Fingersätze für die aufwärtsgehende chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von Alfred Cortot in seiner Ausgabe der Etüden von Chopin angegeben. (Etüde Op. 25 Nº 6, Takte 5 und 6). *

Doigtés pour la gamme chromatique ascendante en tierces mineures, donnés par Alfred Cortot dans son Édition des Études de Chopin. (Étude Op. 25 Nº 6, mesures 5 et 6).

Digitaciones para la escala cromática ascendente en terceras menores, dadas por Alfred Cortot en su edición de los Estudios de Chopin. (Estudio Op. 25 Nº 6 compases 5 y 6). *



Fingering of Chopin**
Fingersatz von Chopin
Doigté de Chopin
Digitación de Chopin (A.C.)

* By permission of Mess. Sénart & Cie. 20 Rue du Dragon, Paris The London and Continental Music Publishing Co. Ltd. G. Curwen & Sons sales managers – 24 Berners Str. London, proprietors of the English edition for England and United States.

** This fingering was first published in the "Grand School of Piano" by Hummel" (1828). (A. J.)

** *Dieser Fingersatz wurde zum erstenmal in der "Grosse Klavier-Schule" von Hummel (1828) veröffentlicht. (A. J.)*

** Ce doigté a été publié pour la première fois dans la "Grande École pour Piano" de Hummel (1828). (A. J.)

** *Esta digitación ha sido publicada por primera vez en la "Grande École pour Piano" de Hummel (1828). (A. J.)*

Chromatic Scale in Major Thirds	*Chromatische Tonleiter in grossen Terzen*	Gamme chromatique en tierces majeures	*Escala Cromática en terceras mayores*

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Alberto Jonás

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Alberto Jonás

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Ferruccio Busoni

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Franz Liszt
Carl Tausig

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Rosenthal-Schytte
M. Moszkowski
Alberto Jonás

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
M. Moszkowski

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Isidore Philipp
Alberto Jonás

for
für
pour
para
legato

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Rosenthal-Schytte

Fingering of
Fingersatz von
Doigté de
Digitación de
Ferruccio Busoni

*) (Expressly written for this work and published here for the first time.)

(Eigens für dieses Werk geschrieben und zum ersten Mal veröffentlicht).

(Écrit expressément pour cette oeuvre et publié içi pour la première fois).

(Escrito especialmente para esta obra y publicado por primera vez).

Special exercises to obtain speed in chromatic scales in thirds.

Besondere Übungen zur Erlangung von Geläufigkeit in den chromatischen Terzentonleitern.

Exercices spéciaux pour obtenir la vitesse dans les gammes chromatiques en tierces.

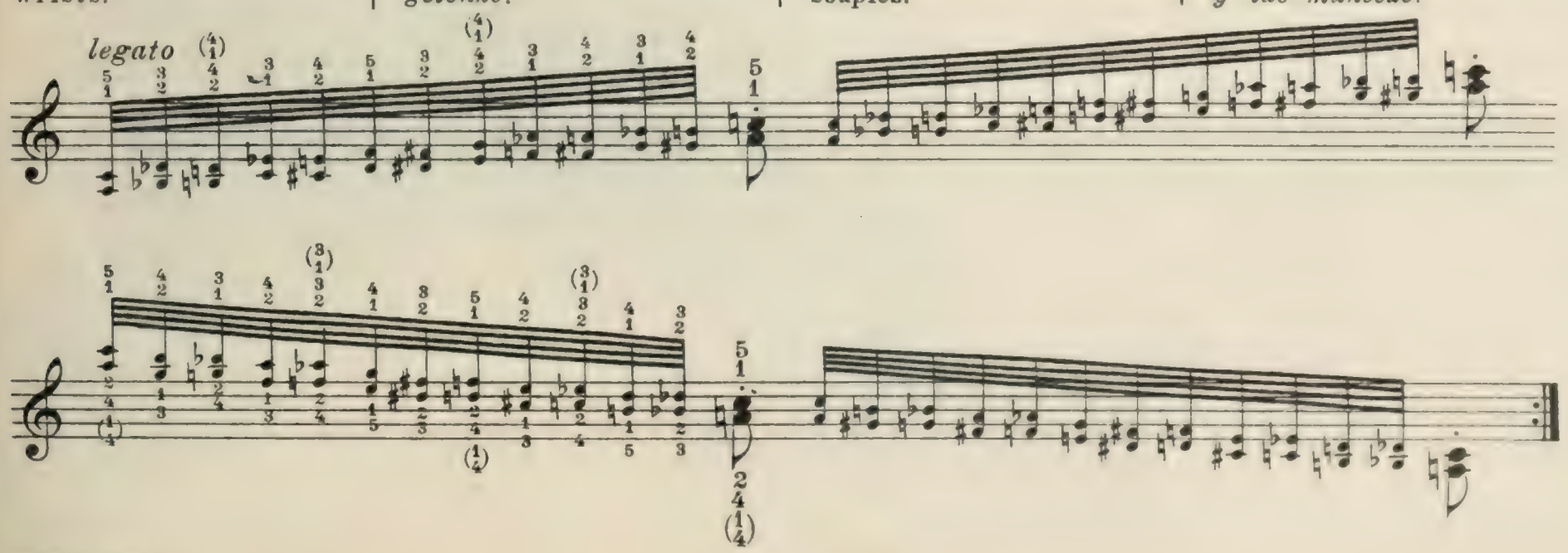
Ejercicios especiales para obtener rapidez en las escalas cromáticas en terceras.

Supple fingers and wrists.

Lockere Finger und Handgelenke.

Les doigts et les poignets souples.

Con soltura en los dedos y las muñecas.

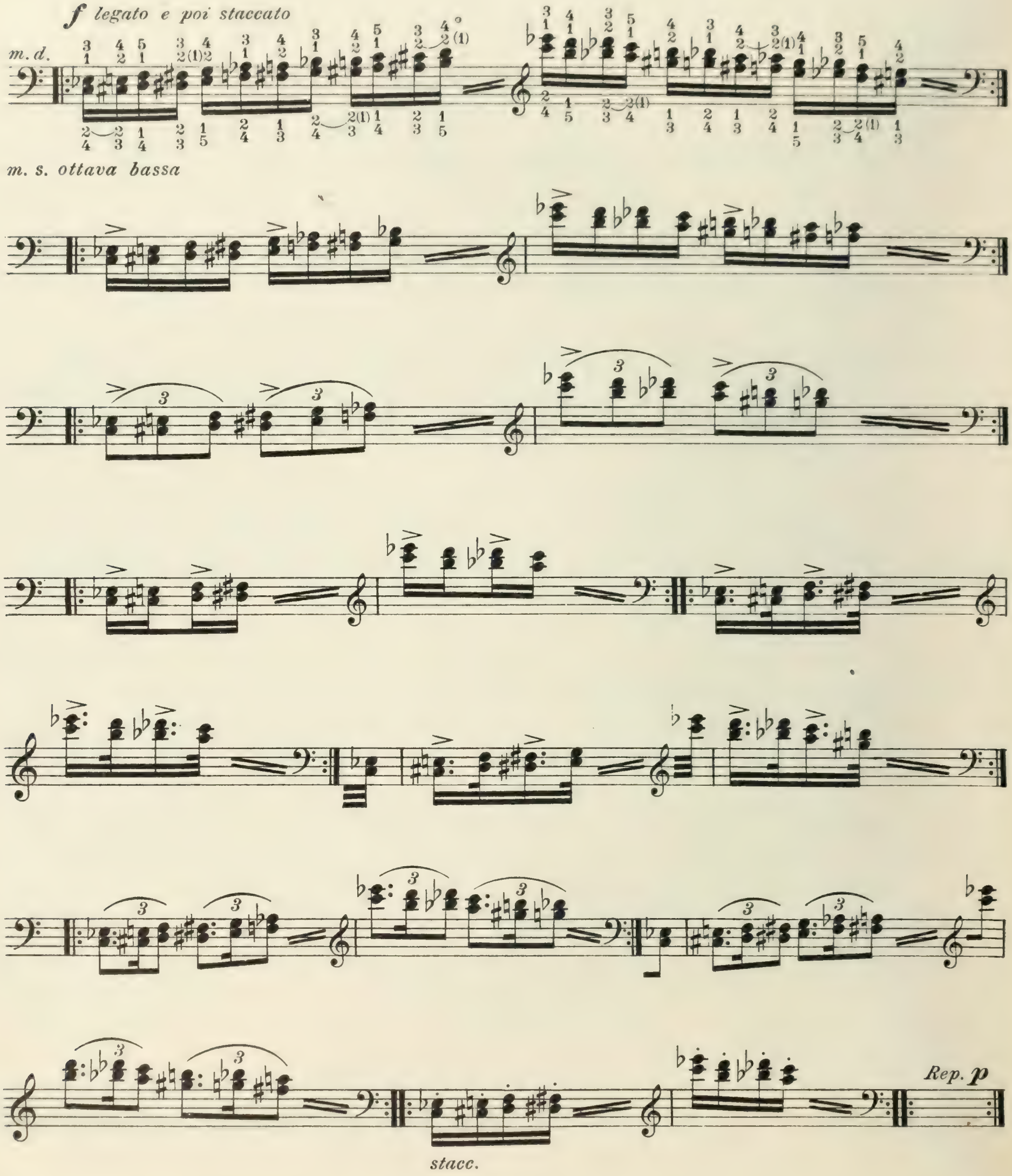


Various ways of practising the chromatic scales in minor thirds.

Verschiedene Arten die chromatischen Tonleitern in kleinen Terzen zu üben.

Diverses manières d'étudier les gammes chromatiques en tierces mineures.

Varias maneras de trabajar las escalas cromáticas en terceras menores.



legato e poi staccato

pp *p* *mp*

mf *f* *ff*

8 8

f *mf*

mp *p* *pp*

f legato e poi staccato

Rep. ***p***

EXAMPLES

Practise the following examples in the various ways indicated on page 76.

Accenting the first third of every group of four thirds will enable greater surety in the execution.

BEISPIELE

Folgende Beispiele sind in den verschiedenen auf Seite 76. angegebenen Arten zu üben.

Wenn man die erste Terz in jeder Gruppe von vier Terzen betont, gewinnt der Vortrag an Sicherheit.

EXEMPLES

Étudier les exemples suivants de toutes les manières indiquées à la page 76.

Si l'on accentue la première tierce de chaque groupe de quatre tierces, l'exécution gagnera en sûreté.

EJEMPLOS

Estudiénse los ejemplos siguientes de las maneras indicadas en la página 76.

Si se acentúa la primera de cada cuatro terceras, la ejecución gana en seguridad.

Concerto in A minor | *Konzert in A moll* | Concerto en *La* mineur | *Concierto en La menor*

EDVARD GRIEG

Play the thirds with arm touch. | *Die Terzen mit Armanschlag.* | Jouez les tierces du bras. | *Tóquense las terceras con el brazo.*

Don Juan Fantasy | *Don Juan Fantasie* | Fantaisie sur "Don Juan" | *Fantasía sobre la ópera Don Juan*

FRANZ LISZT

The accents given in parenthesis make possible a powerful and fiery rendition of this effective passage. The accents should be given *ff* and with the arm.

Die zwischen angegebenen Akzente verhelfen zu einen kräftigen, wuchtigen Wiedergabe dieser wirkungsvollen Passagen. Die Akzente sind mit dem Arm im ff, auszuführen.

Les accents marqués entre parenthèses aident à obtenir une exécution puissante et fougueuse de ce passage d'un grand effet. On donnera les accents en *ff* et du bras.

Los acentos señalados entre parentésis ayudan a obtener ejecución vigorosa y arrebatada de este pasaje de gran efecto. Los acentos se darán ff y con el brazo.

St. Francis walking on the waves

St. Franciscus auf den Wogen schreitend

St. François marchant sur les flots

San Francisco andando sobre las aguas

FRANZ LISZT

(Allegro agitato) (A. J.)

rinforz.

ff

sf *ff*

8va bassa

Ped. ✻

accelerando
legato

piano

etc.

LEOPOLD GODOWSKY

MORIZ ROSENTHAL

Cadenza for the first movement of the G major Concerto, Op. 58 of Beethoven (fingerings by Godowsky).

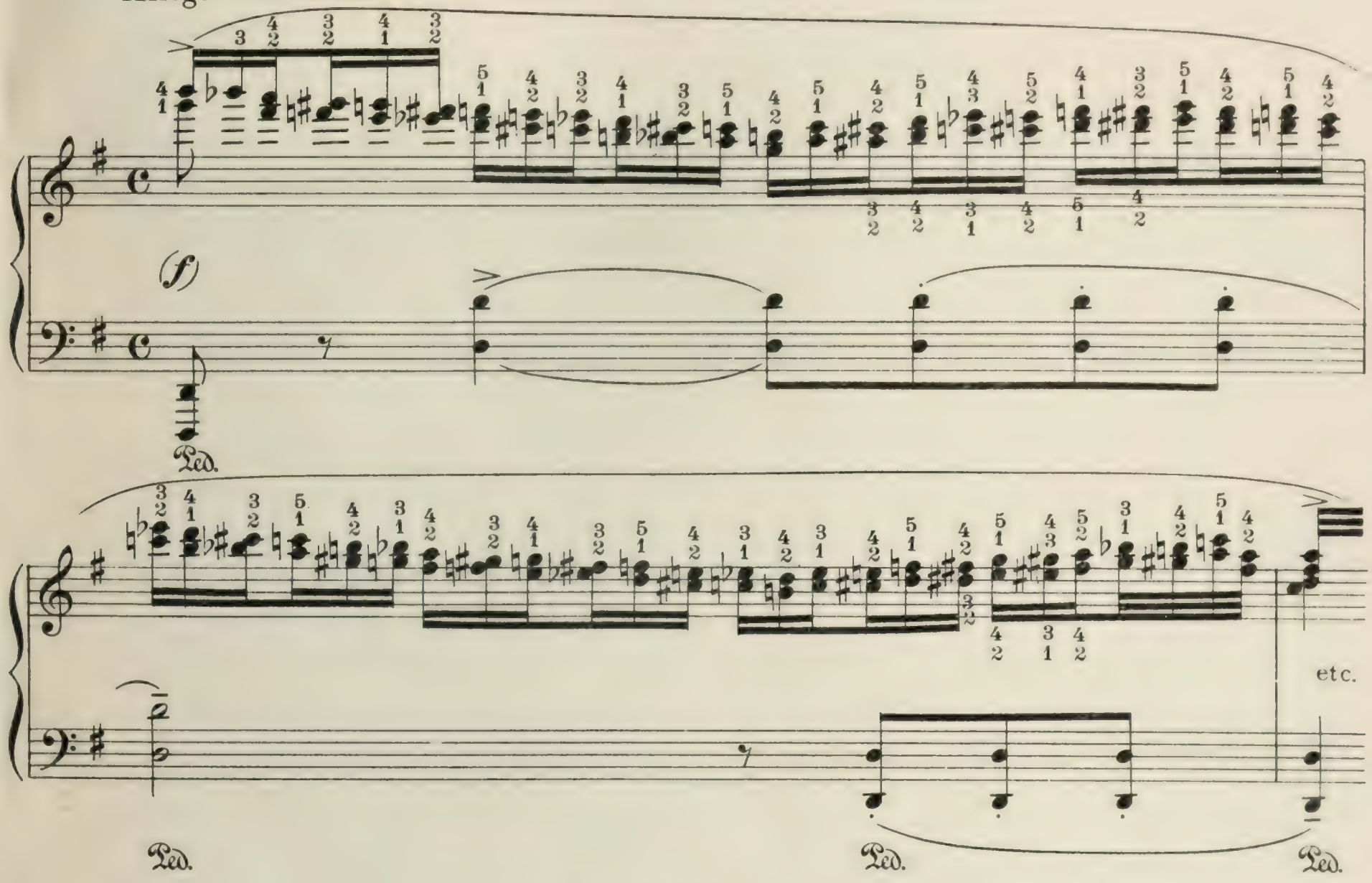
Cadenz zum ersten Satz des G dur Konzertes, Op. 58 von Beethoven (Fingersätze von Godowsky)

Cadence pour le premier mouvement du Concerto en *Sol* majeur, Op. 58 de Beethoven (doigtes de Godowsky).

Cadencia, para el primer movimiento del Concierto en Sol *mayor Op. 58 de Beethoven (digitaciones de Godowsky).*

LEOPOLD GODOWSKY

Allegro moderato

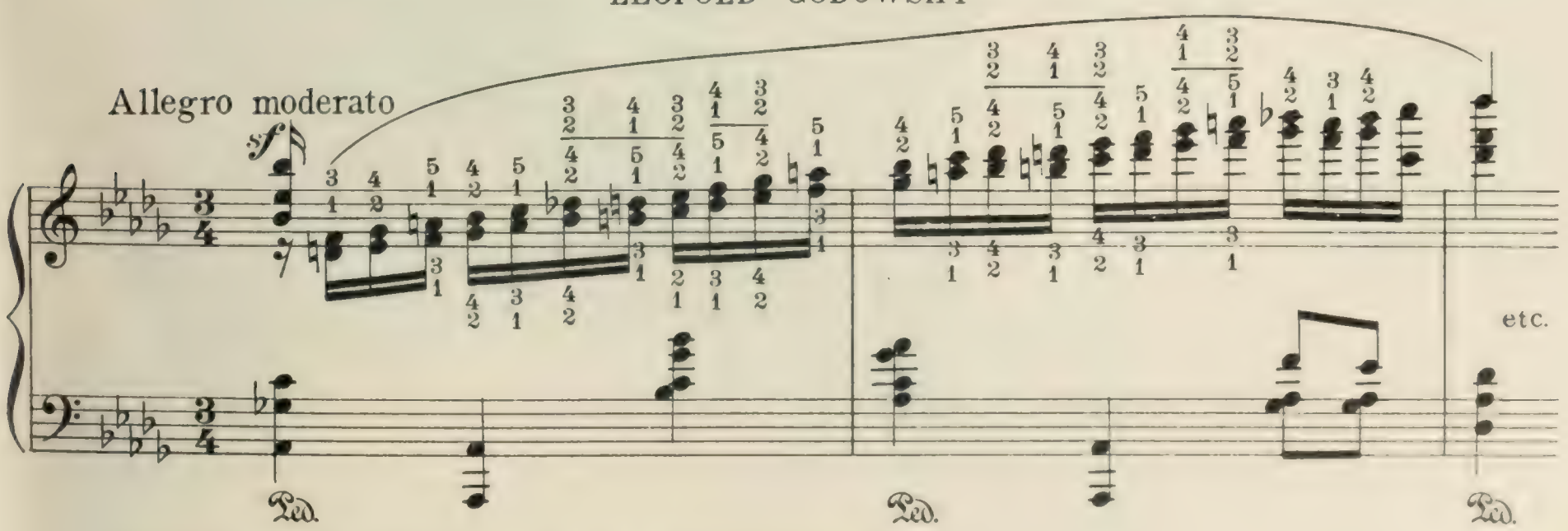


Künstlerleben *)

Aus: Symphonische Metamorphosen Johann Strauss'scher Themen

LEOPOLD GODOWSKY

Allegro moderato



*) By permission of Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, Berlin

The thirds should be played with finger action only, and not with the arm touch. A brilliant, pearly technic is here necessary.

Die Terzen sollten mit den Fingern allein und nicht durch Armanschlag ausgeführt werden. Eine rollende, perlende Technik ist hier nötig.

Les tierces jouées des doigts seulement et sans employer le toucher du bras Une technique brillante et perlée est ici nécessaire.

Las terceras ejecutadas con los dedos solamente, sin "toucher" de brazo. Aquí se necesita una técnica reluciente, aperlada.

Concert Study in F minor

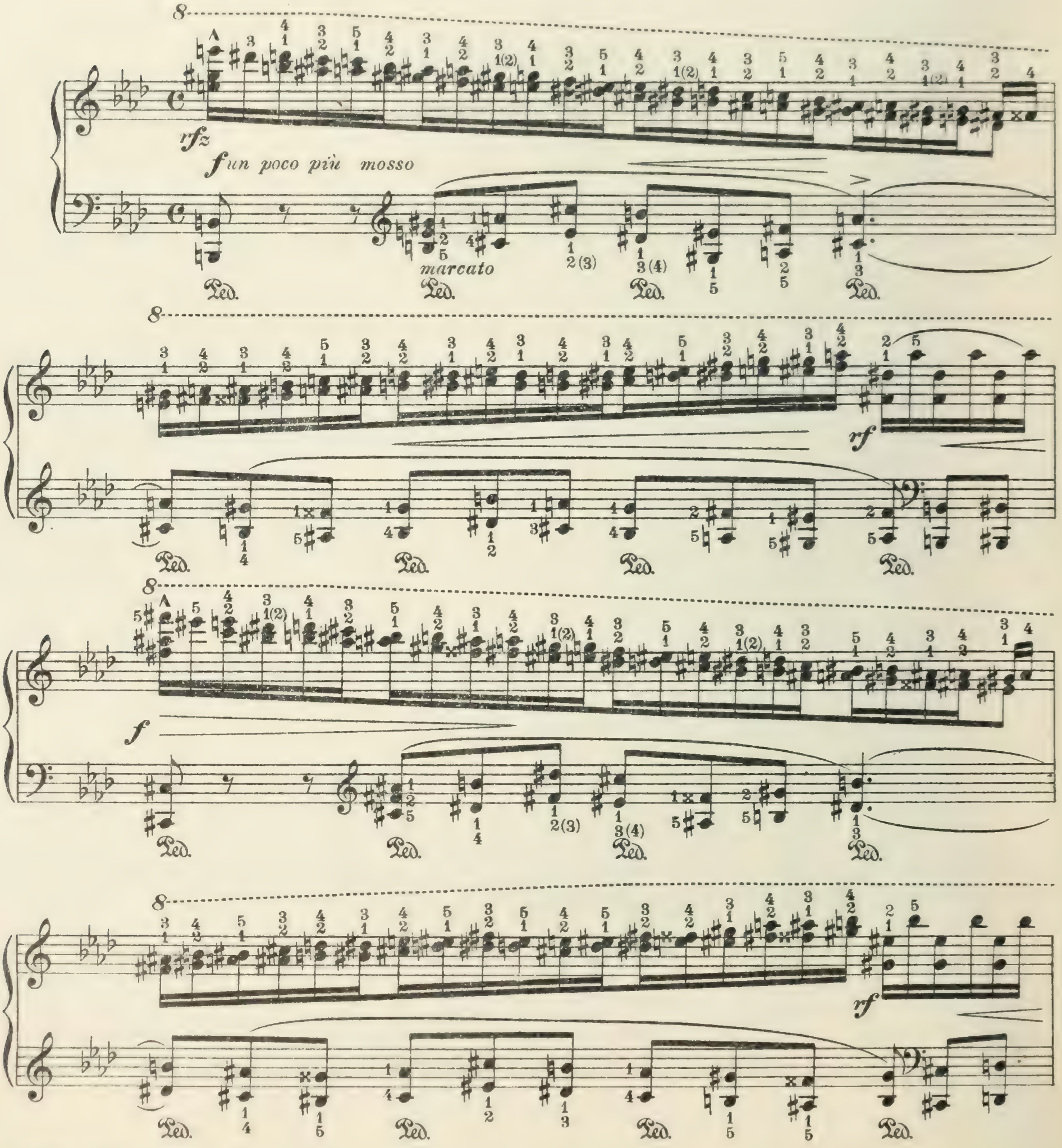
Konzert Etüde F moll

Étude de Concert en *Fa* mineur

Estudio de Concierto en Fa menor

FRANZ LISZT

Allegretto



sf *rfz*

Ped. Ped. Ped. Ped.

(sempre f)

etc.

Ped. Ped. Ped.

Etude in Thirds | *Terzen - Studie* | Étude en Tierces | *Estudio en Terceras*

EMIL von SAUER

Allegro

sempre cresc.

Ped. ✻ Ped. ✻

f

Ped. ✻ Ped. ✻

Brilliant and forceful chromatic major thirds. The arm touch is needed here to obtain greater power and dash. These fingerings keep the hand in one direction.

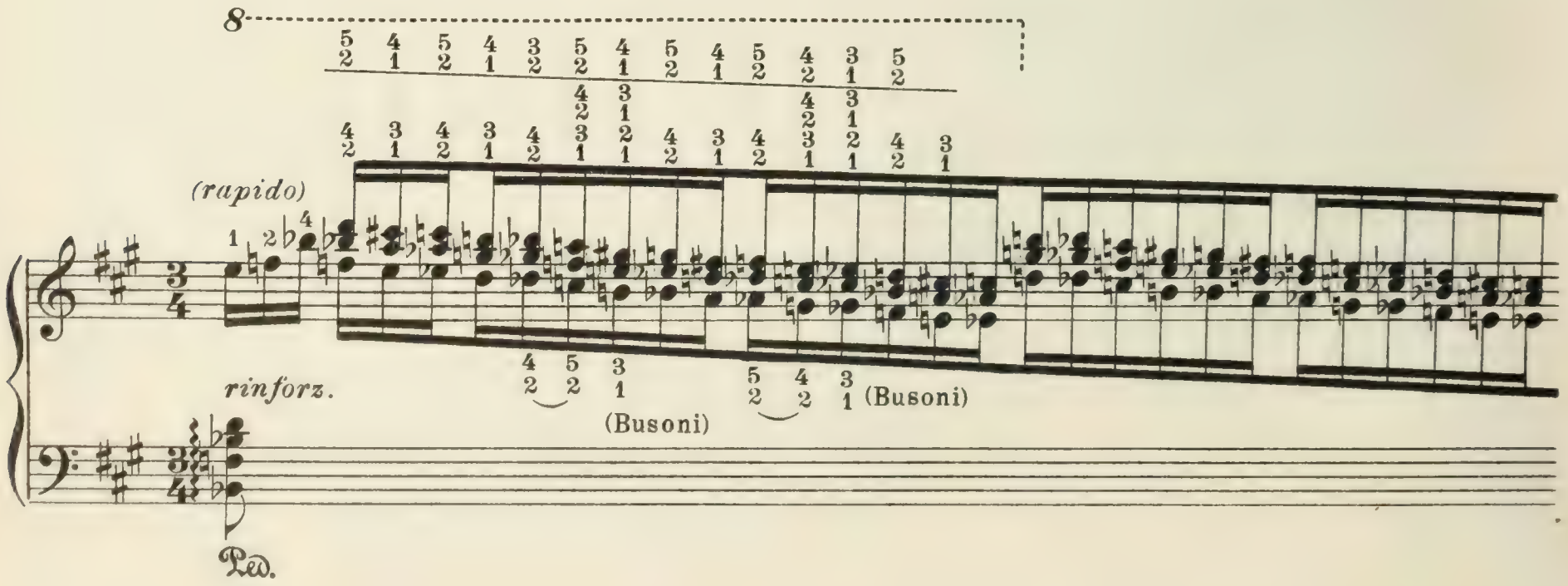
Brillante, kräftige chromatische grosse Terzen. Der Armanschlag ist hier notwendig zweck grösseren Kraft und Wuchtentfaltung. Die Fingersätze gestatten es der Hand in einer Richtung zu bleiben.

Tierces chromatiques majeures brillantes et vigoureuses. Le toucher du bras est nécessaire pour obtenir plus de puissance et de fougue. Ces doigtés permettent de garder la main dans une même direction.

Brillantes y vigorosas terceras cromáticas mayores. El "toucher" de brazo es aquí necesario para obtener mayor potencia y arrebato. Las digitaciones permiten a la mano quedar en una misma dirección.

Concerto in A major | *Conzert in A dur* | Concerto en *La* majeur | *Concierto en La mayor*

FRANZ LISZT



molto rinforzando
(m.d. ad libitum)

ff etc.

sempre pedale

Etude Op.8 | *Etude Op.8* | Étude Op.8 | *Estudio Op.8*

A. SCRIABINE

Allegro ♪ = 184

p

etc.

Die Nächtlichen

Waltz (from "Elegies") | *Walzer (aus "Elegien")* | Valse (des "Elégies") | *Valse (de las Elegías)*

F. BUSONI

Allegro
staccato

pp

un poco pesante

sempre pp leggeriss

Turns in thirds

It will repay one to practise them thoroughly, with all the given fingerings. The technic in thirds is increased thereby; the hands become more supple and strong, the fingers more agile.

Doppelschläge in Terzen

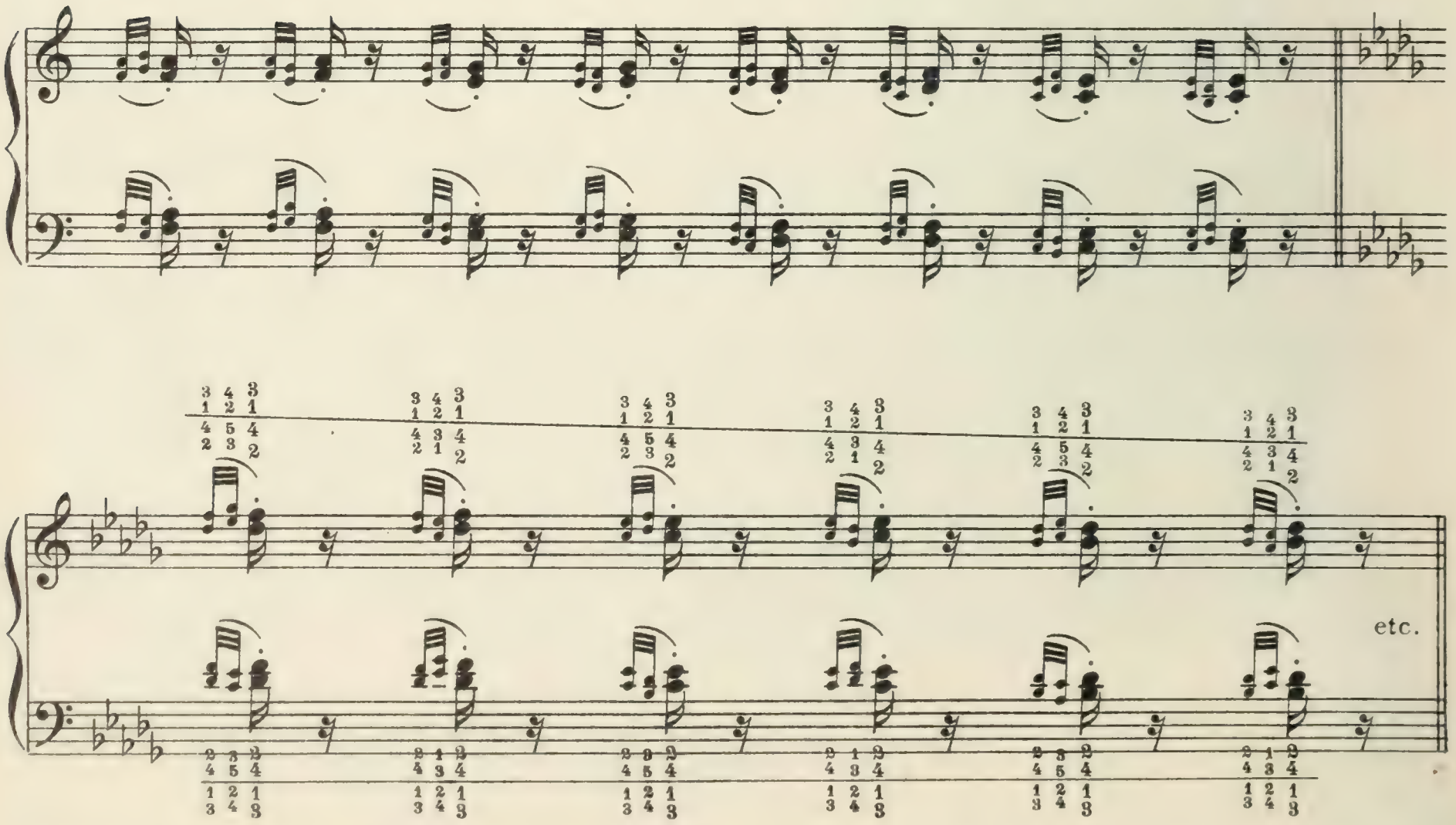
Es lohnt sich sie mit all den angegebenen Fingersätzen gründlich zu üben. Die ganze Technik in Terzen wird dadurch gefördert; die Hand wird lockerer und kräftiger, die Finger flinker.

Mordents circulaires en tierces

On aura avantage à les travailler à fond, avec tons les doigtés indiqués. Cela améliore la technique de tierces; la main gagne en souplesse et en force; les doigts deviennent plus agiles.

Mordentes circulares en Terceras

Ciertamente vale la pena de estudiarlos a conciencia, con todas las digitaciones indicadas, Mejoran toda la técnica de las terceras; las manos ganan soltura y fuerza; los dedos, agilidad.



Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

No2

simile

simile

simile

etc.

simile

No3

etc.

simile

etc.

simile

No. 4

simile

etc.

simile

simile

etc.

simile

No. 5

simile

etc.

simile

simile

etc.

simile

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Facilitations

In the same manner as the eye cannot perceive objects in less time than the tenth part of a second (which physiological fact explains many optical illusions, and has made the moving picture possible), the ear cannot, in some cases, recognize certain tones.

The following execution of turns in thirds has been suggested to the author of this work by Ernst von Dohnányi, and is published here for the first time. It is practically impossible to perceive any audible difference between this (blind thirds) execution and the "full thirds" execution, while the gain in ease and clarity is remarkable. (See pages 92–95.

Erleichterungen

In gleicher Weise wie das Auge Gegenstände nicht in einem kürzeren Zeitraum als dem zehnten Teil einer Sekunde wahrnehmen kann (eine physiologische Tatsache, welche manche optische Illusion erklärt und insbesondere die Wandelbilder ermöglichte), kann auch das Ohr in manchen Fällen gewisse Töne nicht wahrnehmen.

Die folgende Ausführung von Doppelschlägen in Terzen wurde dem Verfasser dieses Werkes von Ernst von Dohnányi mitgeteilt und wird hier zum ersten Mal veröffentlicht. Es ist praktisch unmöglich, einen hörbaren Unterschied zu bemerken zwischen dieser Ausführung (von blinden Terzen) und der Ausführung von "vollen Terzen", wobei der Gewinn an Leichtigkeit und Klarheit bemerkenswert ist. *(Siehe Seite 92–95.*

Facilités

De même que l'oeil ne perçoit pas un objet en moins de temps que la dixième partie d'une seconde (ce fait physiologique donnant l'explication de plus d'une illusion d'optique et ayant rendu possible le cinématographe) l'ouïe ne peut parfois saisir certains sons.

L'exécution suivante des mordents circulaires en tierces à été suggérée à l'auteur de cet ouvrage par Ernst von Dohnányi et elle est publiée ici pour la première fois. Il est presque impossible de percevoir, auditivement, une différence entre cette exécution en tierces partielles et l'exécution en tierces pleines, et pourtant l'avantage, au point de vue de la clareté et de la facilité, est remarquable (Voir pages 92–95.

Facilitaciones

Así como el ojo no puede percibir un objeto en menos de un décimo de segundo (hecho fisiológico que explica muchas ilusiones de óptica y ha permitido la invención del cinematógrafo), el oído en ciertos casos tampoco puede reconocer ciertos sonidos.

La manera siguiente de ejecutar los mordentes circulares en terceras le fue sugerida al autor de esta obra por Ernst von Dohnányi y se publica aquí por primera vez. Es casi imposible percibir diferencia alguna al oído entre esta ejecución (de terceras parciales) y la de terceras completas, y al mismo tiempo se gana muchísimo en facilidad y claridad. *(Véase pág. 92–95.*

One should not think that "facilitating" a passage of extreme technical difficulty, or which does not lie well for the hands, denotes lack of reverence for the great composers (see Chapter: "Accuracy -How to Play Without Striking Wrong Notes", page 504). Beethoven's style of writing for the piano is decidedly orchestral, and this is the reason why many a passage in his piano compositions is awkward of execution. (See Chapter: "Execution and Rendition [Presentation]").

It requires knowledge and tact to determine when such facilitations may be adopted without altering the euphony and the color, or the spirit and the style of a composition.

I unhesitatingly recommend the following executions of passages in thirds which, if attempted as written originally and in the prescribed *tempo*, will, in all probability, sound less clear and be played less easily.

Man soll nicht denken, dass "Erleichterung" einer Passage von grosser technischen Schwierigkeit, oder einer Passage, welche den Händen nicht gut liegt, einen Mangel an Achtung den grossen Komponisten gegenüber bedeutet (Siehe Kapitel "Treffsicherheit - Wie man spielen kann ohne falsche Noten anzuschlagen", Seite 504). Beethovens Schreibweise für das Klavier ist entschieden orchestermässig und aus diesem Grunde wird manche Passage in seinen Klavier - kompositionen schwerfällig bei der Ausführung. (Siehe Kapitel: "Wieder - gabe und Vortrag (Presentation).

Kenntnis und Taktgefühl sind notwendig, um zu entscheiden in welchen Fällen solche Erleichterungen angewandt werden können ohne den Wohlklang und die Farbe zu verändern oder den Geist und den Stil der Komposition.

Ich empfehle ohne Bedenken die folgenden Ausführungen von Passagen in Terzen, welche, wenn man sie in der ursprünglichen Niederschrift und in dem vorgeschriebenen Tempo *versucht, in aller Wahrscheinlichkeit weniger klar klingen und weniger leicht gespielt werden können.*

Il ne faut pas croire que le fait de "faciliter" un passage d'une grande difficulté technique, ou qui est mal écrit pour le piano, dénote un manque de respect pour les grands compositeurs (voir le chapitre: "Sûreté-L'Art de jouer sans faire de fausses notes", page 504). Le style de Beethoven, dans ses compositions pour piano, est éminemment orchestral; c'est pour cette raison que maint passage de ses oeuvres pour piano est malaisé à jouer.

Il faut du savoir et du tact pour déterminer quand on peut employer ces facilités sans altérer l'euphonie et le coloris, ou l'esprit et le style de la composition.

Je recommande sans hésitation l'exécution des passages en tierces suivants. En toute probabilité ils sonneront moins bien et se joueront moins facilement si on les joue, dans le mouvement indiqué, tels qu'ils ont été écrit originalement.
(Voir le chapitre: "Exécution, Présentation (la façon de dire un morceau)."

No se crea que el facilitar un pasaje de suma dificultad técnica o que no "cae" bien para las manos denota falta de respeto a los grandes compositores (véase el capítulo "Seguridad - el Arte de Tocar sin Dar Notas Falsas", pág. 504). El estilo de Beethoven al escribir para piano es marcadamente orquestal, y por eso es que más de un pasaje de sus composiciones para piano resulta incómodo al ejecutarlo.

Necesítase conocimientos y tacto para determinar cuándo esas facilitaciones pueden adoptarse sin alterar la eufonía y el colorido o el espíritu y el estilo de la composición.

Sin vacilación recomiendo las ejecuciones siguientes de pasajes en terceras que, si se intentara tocarlos como fueron originalmente escritos y en el tempo *prescrito, resultarían con toda probabilidad menos claros y también menos fáciles. (Véase el capítulo: "Ejecución, Presentación (Manera de Decir)".*

Concerto in B♭ major Op. 83 | *Konzert in B dur Op. 83* | Concerto en *Si♭* majeur Op. 83 | *Concierto en Si♭ mayor Op. 83*

JOHANNES BRAHMS

Allegretto grazioso M.M. ♩ = 104

legg.

etc

p scherz. legg.

etc

Easier execution | *Leichte Spielart* | Exécution plus facile | *Ejecución más facil*

etc.

etc.

Easier execution | *Leichtere Spielart* | Exécution plus facile | *Ejecución más facil*

EXAMPLES	*BEISPIELE*	EXEMPLES	*EJEMPLOS*
Don Juan Fantasy	*Don Juan Phantasie*	Fantaisie sur Don Juan	*Fantasía sobre la ópera Don Juan*

FRANZ LISZT

These turns in thirds require a clear articulation. The first and last third of the turn should be accented (the first with accent *in*, the last with accent *out* of the keyboard). The arm touch also helps here.

Diese Doppelschläge in Terzen benötigen eine klare Artikulation. Die erste und letzte Terz des Doppelschlags soll akzentuiert werden. (Die erste hineingeschlagen, die letzte von den Tasten emporgeschnellt.) Der Armanschlag hilft auch hier dazu.

Ces mordents circulaires en tierces requièrent une articulation claire. On accentuera la première et la dernière tierce du mordent circulaire (la première avec un accent *enfoncé*, et la dernière avec un accent *enlevé*). Le toucher du bras est également utile ici.

Estos mordentes circulares requieren una articulación clara. Se acentuarán la primera y la última tercera del mordente circular (la primera con un acento en las teclas, y la última con un acento sacado de las teclas) El "toucher" del brazo también aquí es una ayuda.

Concerto E♭ major | *Konzert Es dur* | Concerto *Mi*♭ majeur | *Concierto Mi*♭ *mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

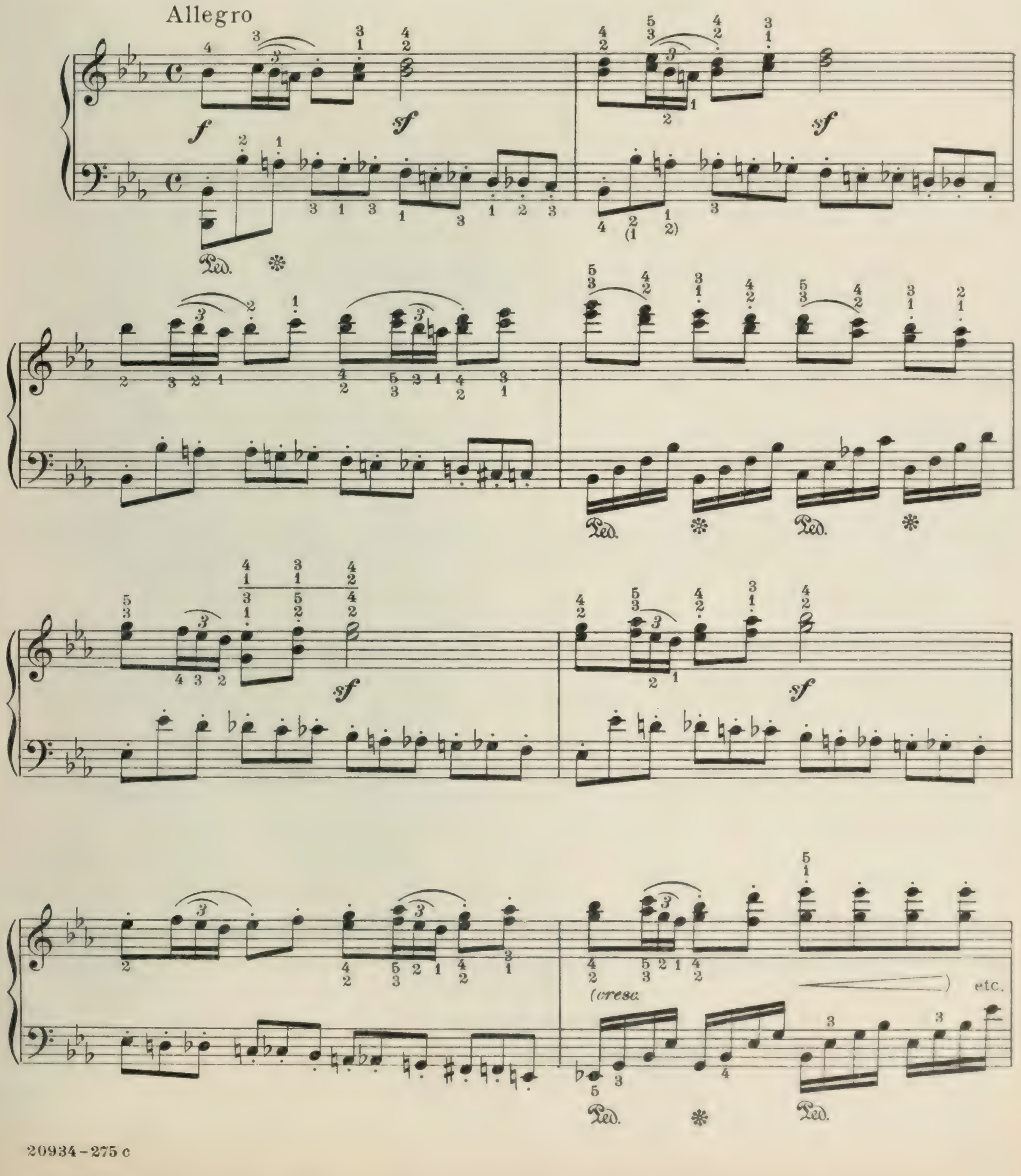
Allegro

The following execution of the turn in thirds has been suggested by Ernst von Dohnányi, and is published here for the first time.

Die folgende Ausführung der Doppelschlägen in Terzen wurde von Ernst von Dohnányi vorgeschlagen und wird hier zum ersten Mal veröffentlicht.

L'exécution suivante des mordents circulaires a été suggérée par Ernst von Dohnányi et elle est publiée ici pour la première fois.

La manera siguiente de ejecutar los mordentes circulares fue sugerida por Ernst von Dohnányi y se publica aquí por primera vez.



Trills in Thirds

The 64th notes are to be played *very rapidly,* altho the general motion of the measure should be rather slow. The staccato 8th note should be *lifted* out of the keys with a vigorous accent. This manner of accentuation is to be applied to every staccato third.

Triller in Terzen

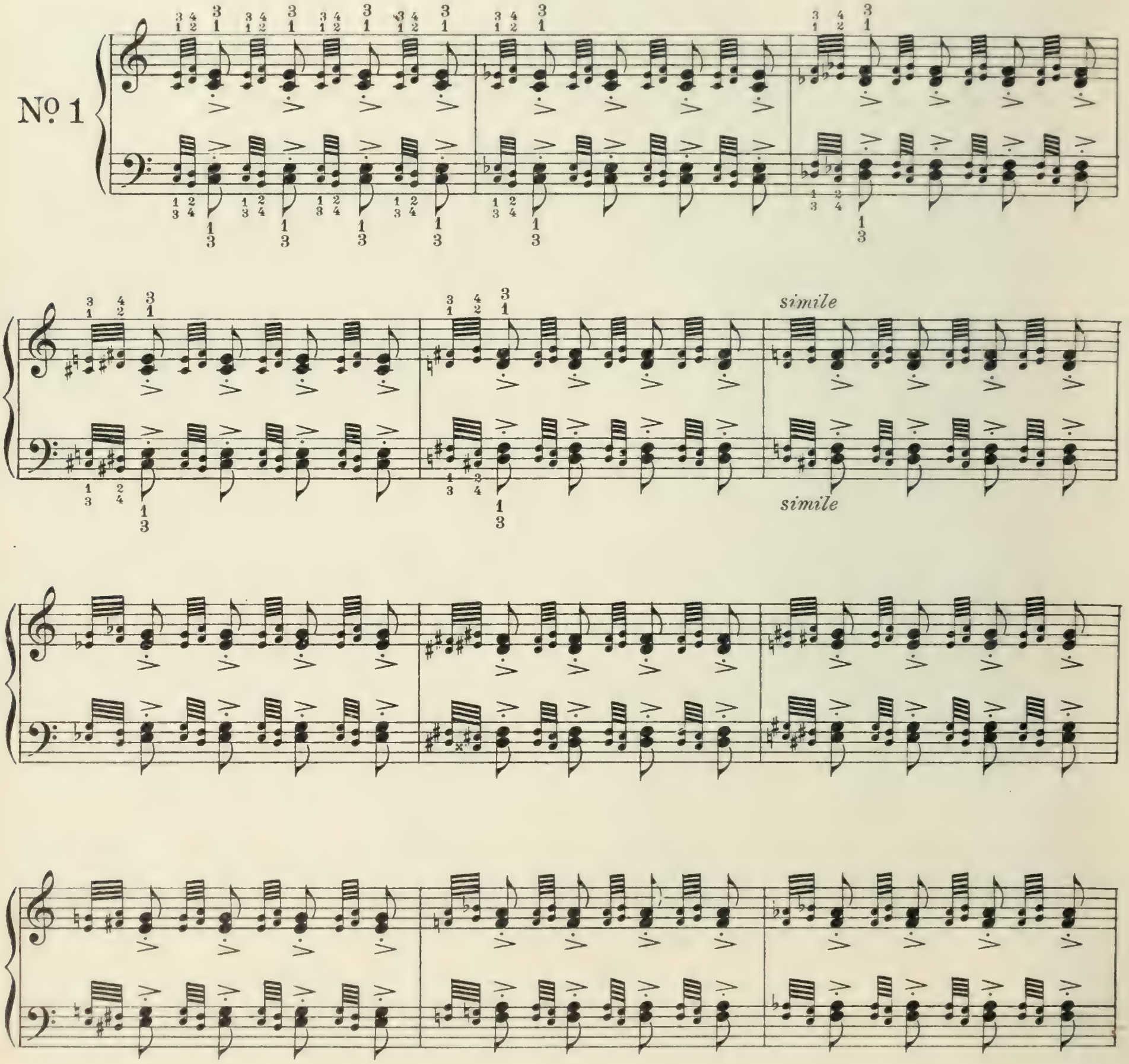
Die vierundsechzigstel Noten äusserst rasch, *obgleich die allgemeine Bewegung des Taktes eher langsam sein sollte. Die staccato achtel Note mit einem kräftigen Akzent aus den Tasten herausgehoben. Diese Methode der Akzentuierung findet bei jeder staccato Terz Anwendung.*

Trilles en Tierces

On jouera les quadruples croches avec une très grande rapidité, bien que le mouvement général de la mesure doive être plustôt lent. Les croches staccato devront être *enlevées* des touches, avec un accent vigoureux. Cette même façon d'accentuer s'applique aux tierces staccato.

Trinos en Terceras

Las cuádruples corcheas deben ejecutarse con la mayor rapidez posible, si bien el movimiento general del compás debe ser más bien lento. Las corcheas staccato *deben* sacarse *de las teclas con un acento vigoroso. Esa misma manera de accentuar debe emplearse siempre para las terceras staccato.*



simile

simile

simile

simile

etc.

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Nº 2

m. d.

m. s. ottava bassa

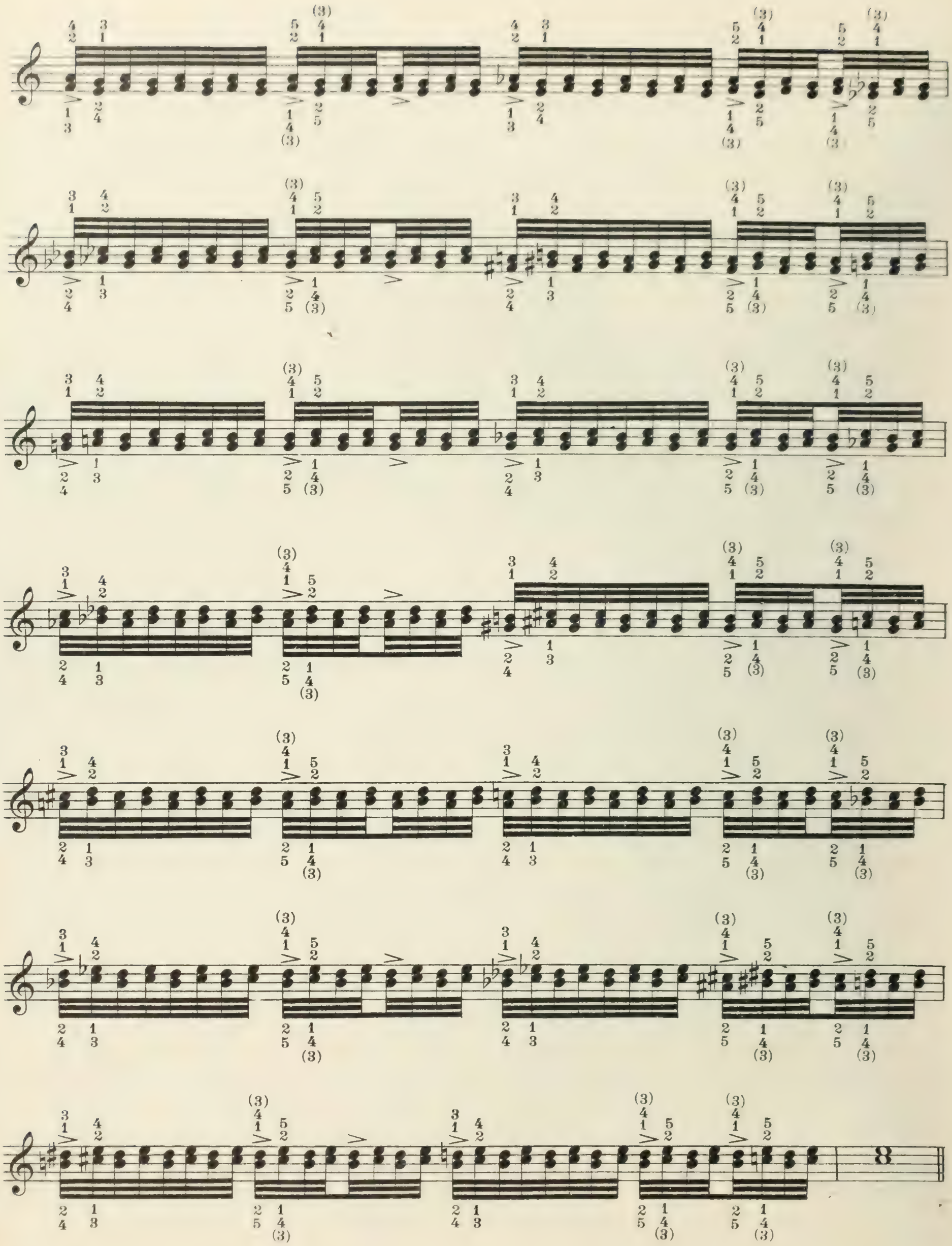
etc.

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Nº 3

m. d.

m. s. ottava bassa



Trills in thirds with notes held

An especially good, but difficult, exercise, which not only makes $\frac{5}{3}$ and $\frac{4}{2}$ strong and pliant and prepares for the trill in thirds, but also gives flexibility and power to the whole hand.

Triller in Terzen mit gehaltenen Noten

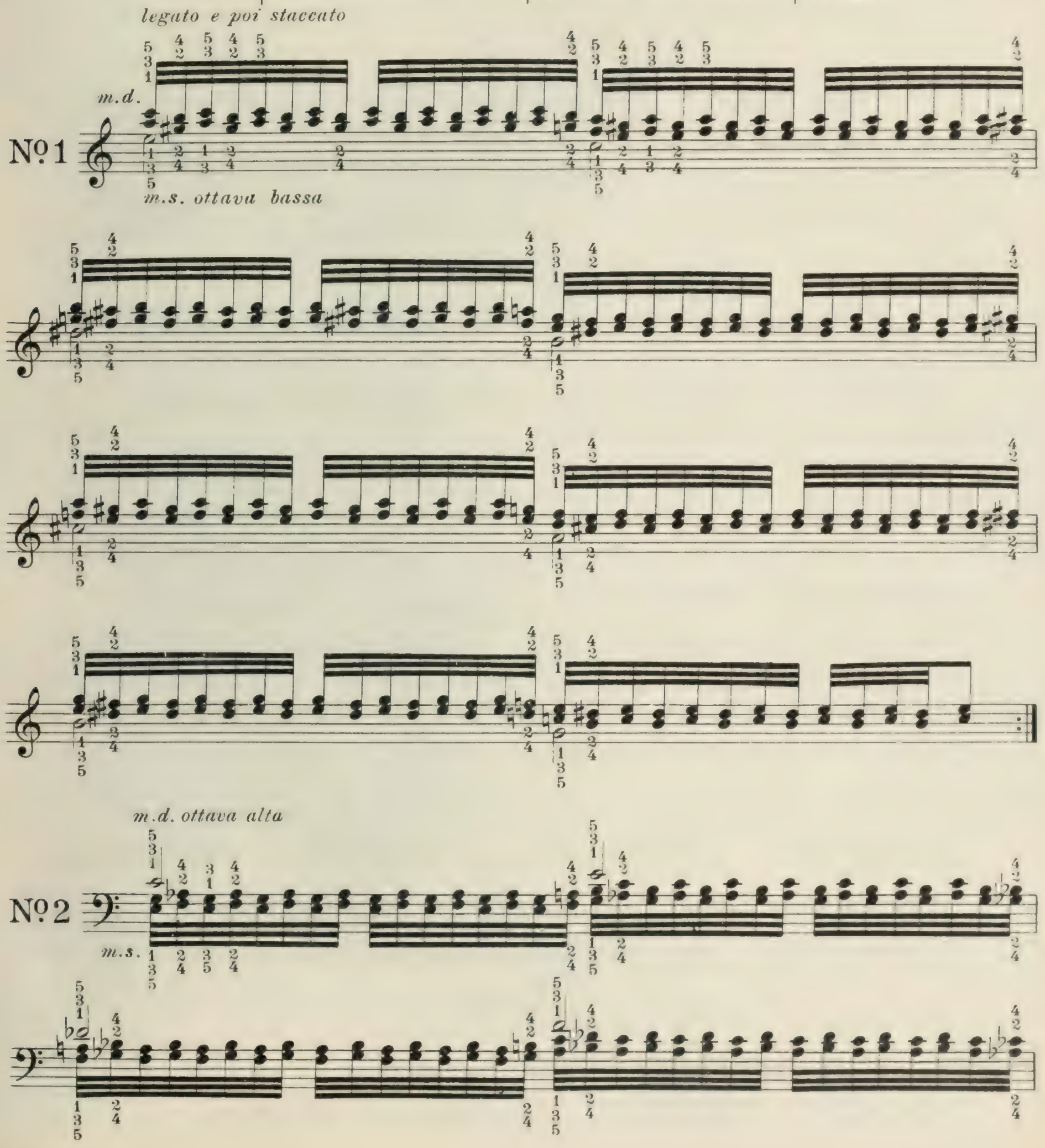
Eine ausgezeichnete, wenn auch schwere Übung, welche nicht nur $\frac{5}{3}$ und $\frac{4}{2}$ besonders kräftig und schmiegsam macht sowie den Triller in Terzen einfuhrt, sondern auch die ganze Hand dehnt und stärkt.

Trilles en tierces avec notes tenues

Un exercice particulièrement bon, quoique difficile, qui non seulement rend $\frac{5}{3}$ et $\frac{4}{2}$ vigoureux et souples et prépare le trille en tierces, mais qui aussi donne de l'extension et de la force à toute la main.

Trinos en terceras con notas tenidas

Ejercicio especialmente bueno, aunque difícil, y que no solamente da a $\frac{5}{3}$ y $\frac{4}{2}$ vigor y destreza y sirve de preparación para el trino en terceras, sino que extiende y fortalece toda la mano.



No. 3

etc.

Various Trills in thirds

They should all be executed with loose, "thrown" fingers, or with side motion (side to side) of the hand and wrist.

Verschiedene Triller in Terzen

Sie sind alle mit "hingeworfenen Fingern" oder mit seitlicher Bewegung der Hand und des Handgelenkes auszuführen.

Plusieurs Trjlles en tierces

Ils doiyent tous être exécutés avec des doigts souples, et "jetés" sur les touches, ou avec mouvement latéral (d'un côté à l'autre) de la main et du poignet.

Varios Trinos en terceras

Deben todos ellos ejecutarse con dedos ligeros y "echados" sobre las teclas, o con movimiento alternativo de torsión de la mano y de la muñeca.

Moderato - Presto

Andante - Moderato

m.d.

Andante - Moderato

m.s.

m.d.

m.s.

EXAMPLES | *BEISPIELE* | EXEMPLES | *EJEMPLOS*

Etude Op. **25** Nº **6** | *Etüde Op. 25 Nº 6* | Etude Op. **25** Nº **6** | *Estudio Op. 25 Nº 6*

FREDERICK CHOPIN

Allegro (𝅗𝅥 = 69)

sotto voce

p

etc.

Allegro de Concert Op. **46**

FREDERICK CHOPIN

Allegro maestoso

stretto

(TUTTI)
a tempo

ff

etc

Ped. ✻ Ped. ✻

Concerto in B♭ major | *Konzert in B dur* | Concerto en *Si*♭ majeur | *Concierto en Si*♭ *mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro con brio

cresc.

Ped. ✻

Ped. Ped. Ped.

decresc.

pp *pp* etc.

Ped. ✻
sordini

Etude. Op. 23 Nº 5 | *Etüde Op. 23 Nº 5* | Étude Op. 23 Nº 5 | *Estudio Op. 23 Nº 5*

ANTON RUBINSTEIN

Presto ♩ =

f

Ped. ✻

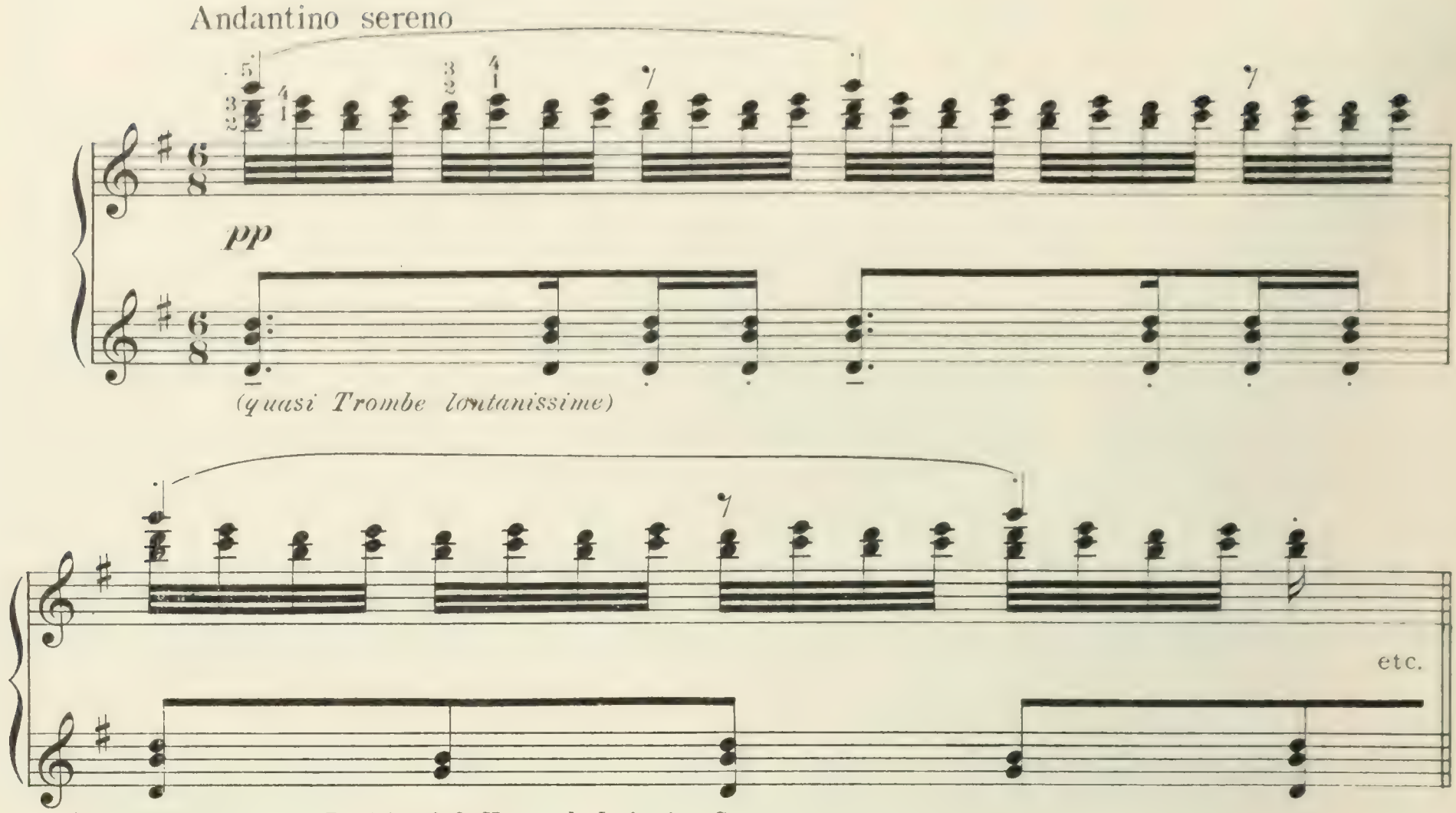
etc.

Turandot's Frauengemach*)

Intermezzo

FERRUCCIO BUSONI

Andantino sereno



*) By permission of Breitkopf & Haertel, Leipzig, Germany

**)Concerto Op. 15 | **)*Konzert Op. 15* | **)Concerto Op. 15 | **)*Concierto Op. 15*

G. SGAMBATI

rit. - - -

tr

Ped. Ped. Ped. Ped.

tr tr

sosten.

stringendo

etc.

sf

Ped. Ped. Ped.

*) By permission of Schott's Söhne, Mainz

Concerto in Eb minor | *Konzert in Es moll* | Concerto en *Mi♭* mineur | *Concierto en Mi♭ menor*

S. LIAPOUNOW *)

Adagio non tanto *quasi trillo*

tr

pp

etc.

Ped. Ped.

* Study for page 121 | *Studie für Seite 121* | Etude pour page 121 | *Estudio para página 121*

Repeating thirds

All repeating notes promote lightness and speed of the fingers; the repeating thirds develop, besides, evenness.

Repetierende Terzen

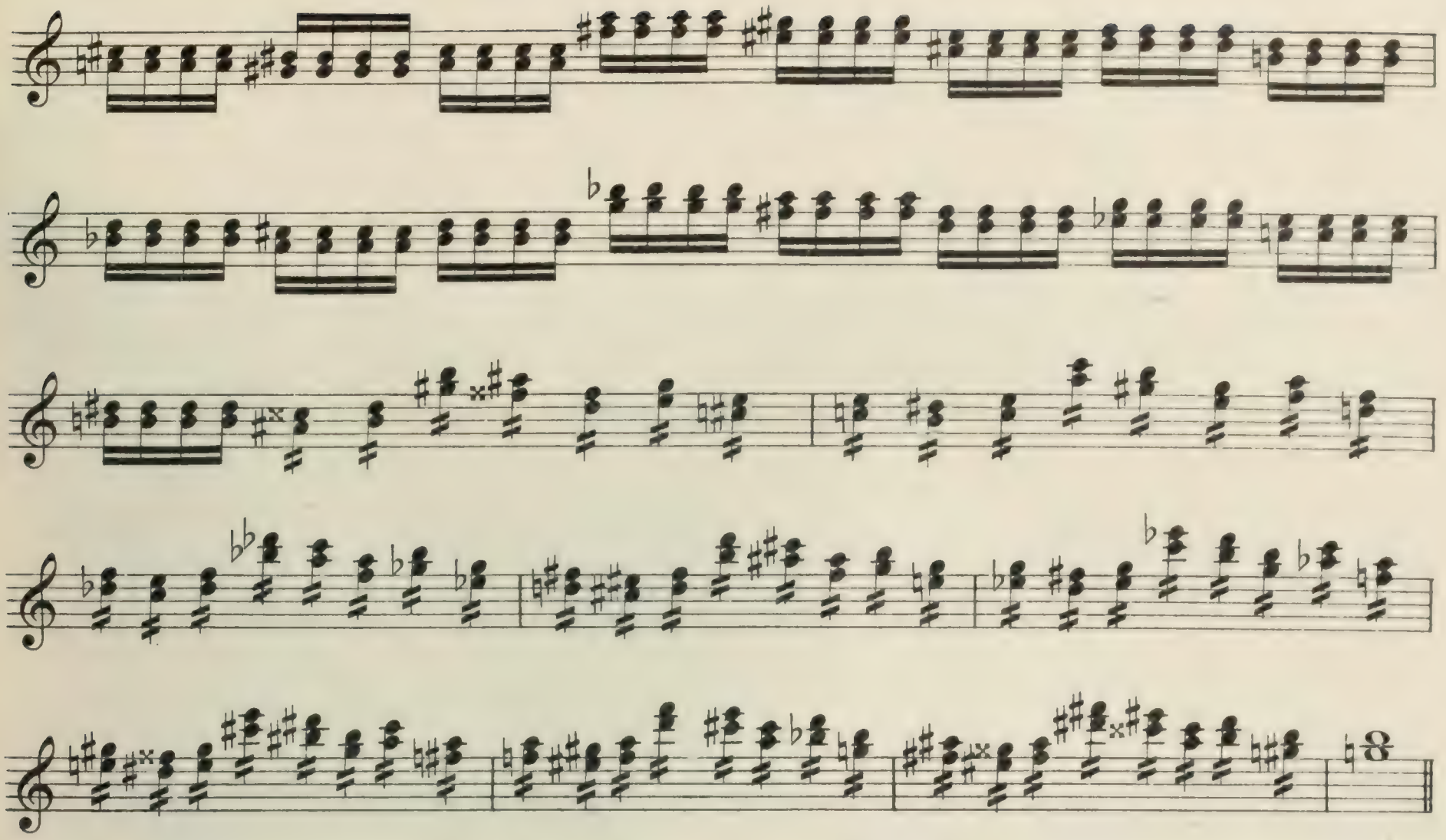
Alle repetierenden Noten fördern Leichtigkeit und Geläufigkeit der Finger; die in Terzen entwickeln ausserdem Gleichmässigkeit.

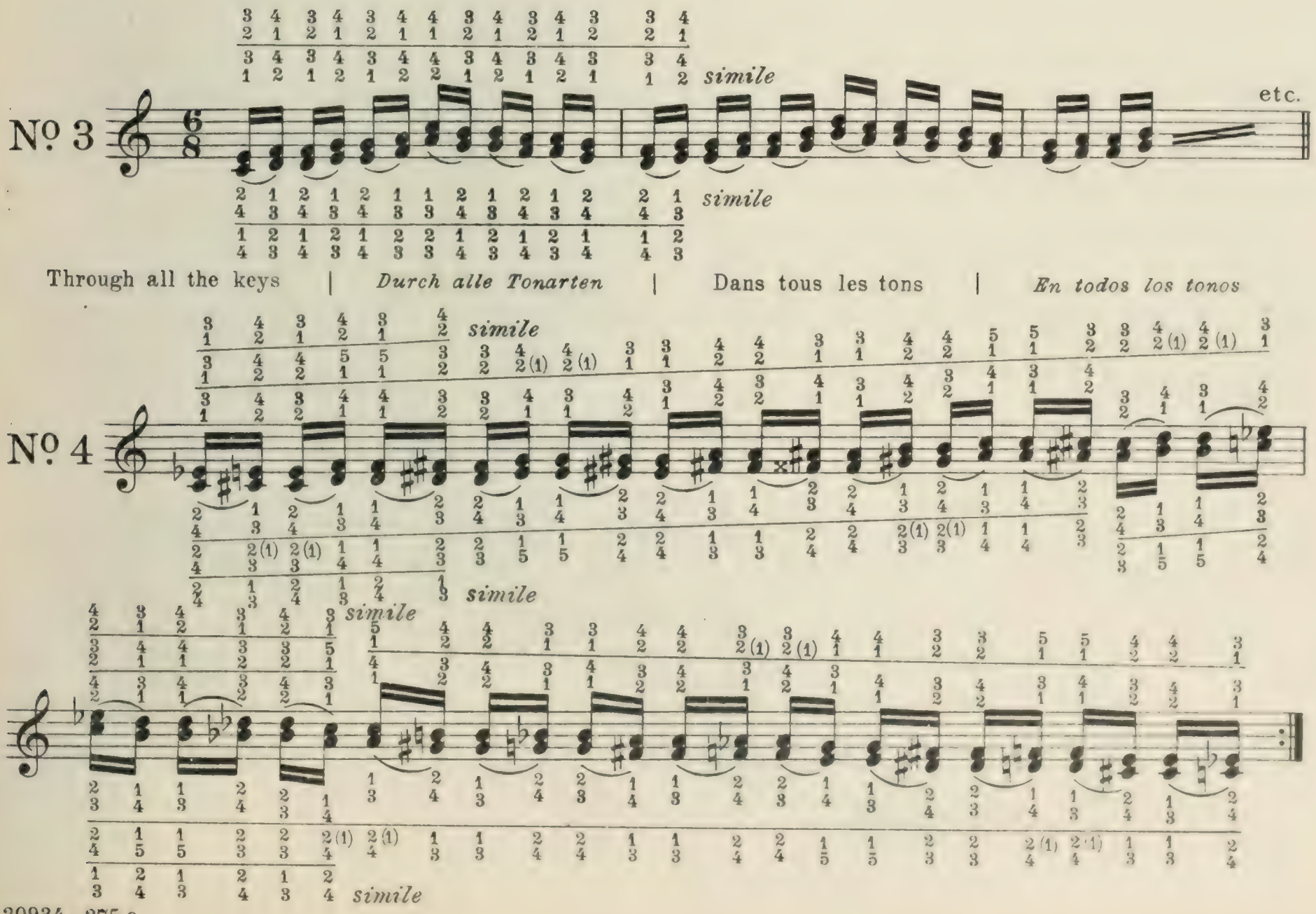
Répétitions en tierces

Toutes les notes répétées donnent de la légèreté et de la rapidité; celles en tierces développent, en plus, l'égalité.

Repeticiones en terceras

Todas las repeticiones dan ligereza y rapidez a los dedos; las repeticiones en terceras desarrollan, además, igualdad.





Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

No. 5

simile

simile

simile

simile

etc.

No. 6

simile

simile

etc.

No. 7

simile

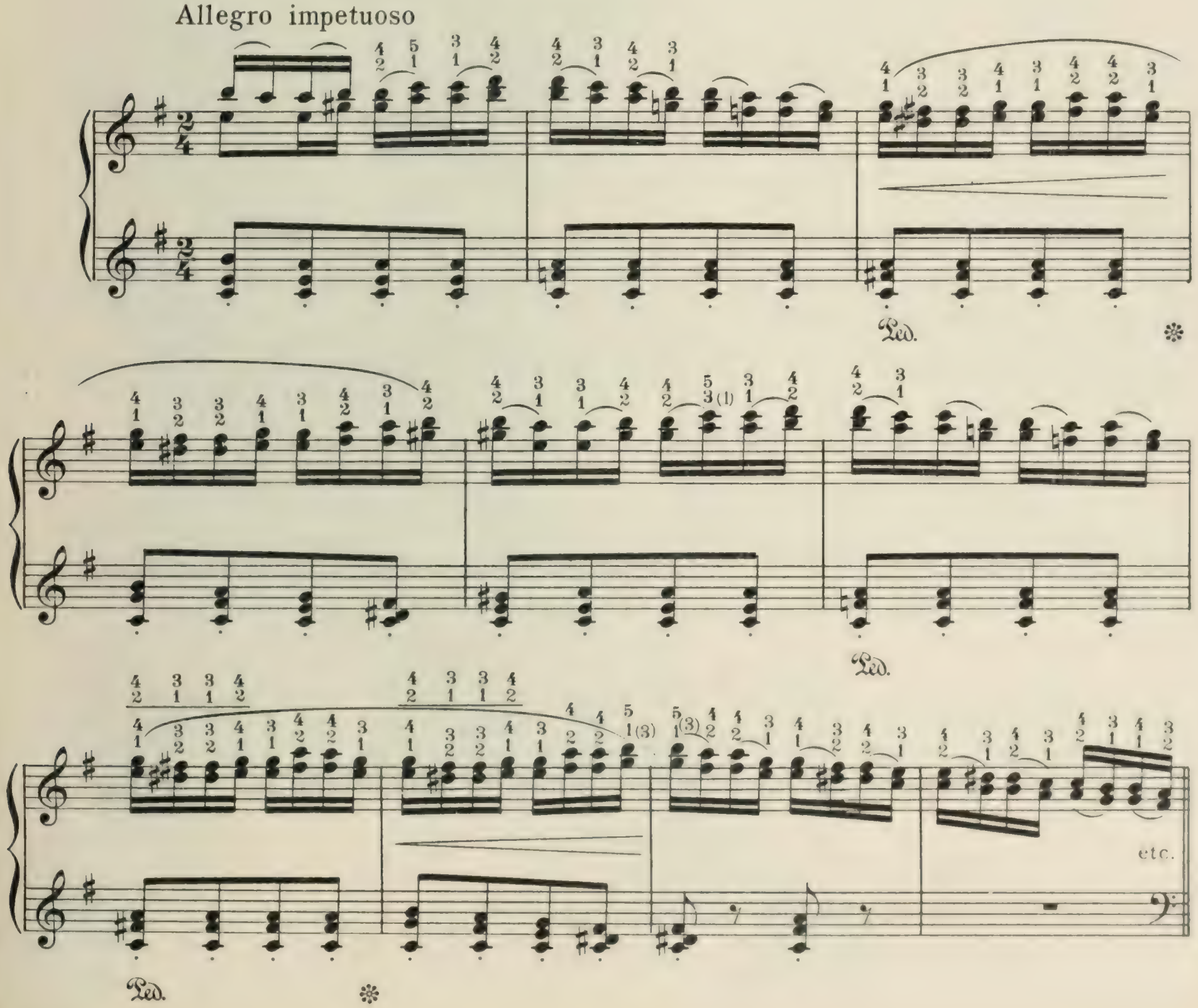
simile

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Sonata Op. **14**, № **2**	*Sonate Op. 14, № 2*	Sonate Op. **14**, № **2**	*Sonata Op. 14, № 2*

LUDWIG van BEETHOVEN

Hungarian Storm March	*Ungarischer Sturmmarsch*	Marche Hongroise	*Marcha Húngara*

FRANZ LISZT



Arpeggios in thirds

A purely virtuoso phase of technic in thirds, but one which the careful student will not overlook.

Arpeggien in Terzen

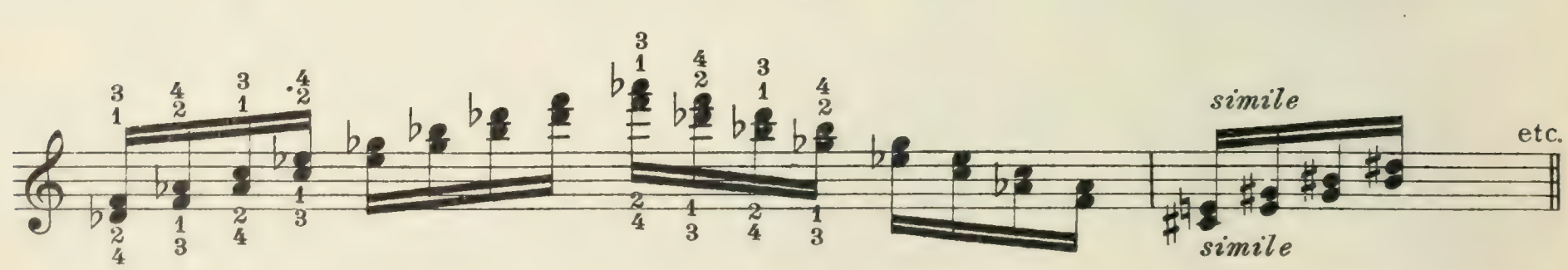
Eine rein virtuosen - hafte Gattung der Terzen-technik, die jedoch der mit Sorgfalt Studierende nicht übersehen darf.

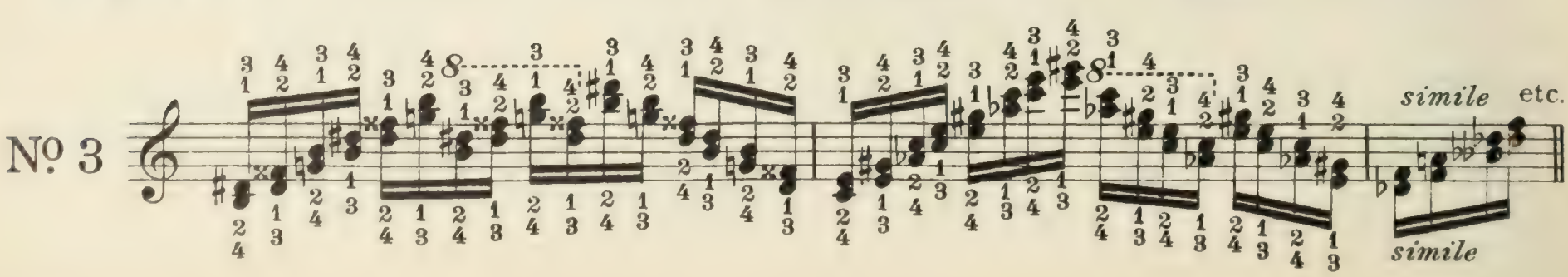
Arpeges en Tierces

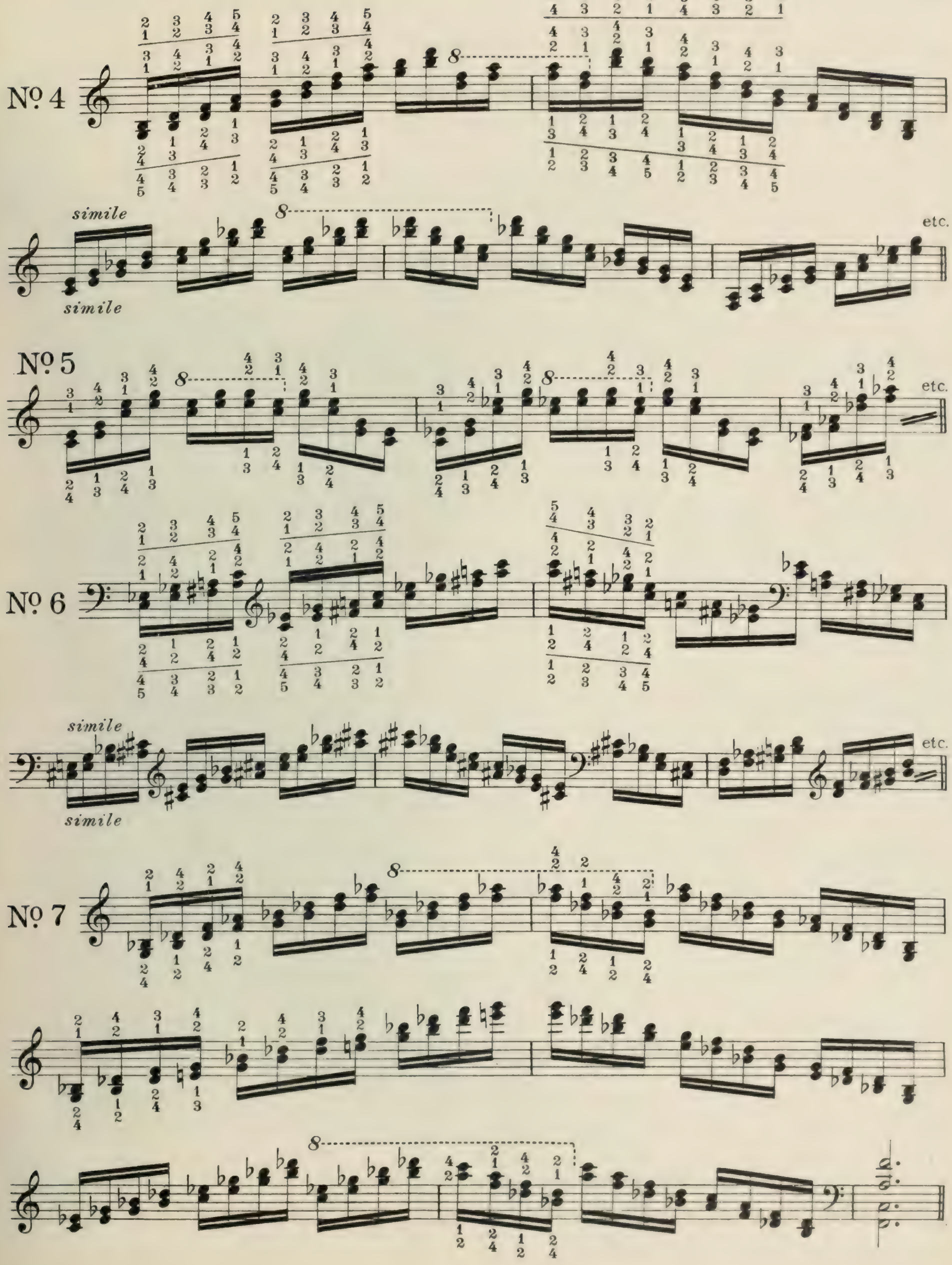
Un aspect purement "virtuose" de la techni - que de tierces, mais que le pianiste avise ne négligera pas.

Arpegios en Terceras

Un aspecto puramente "virtuoso" de la técnica de terceras, pero que el pianista sagaz no descuidará.






№ 4
simile
simile
etc.
№ 5
etc.
№ 6
simile
simile
etc.
№ 7

Example | *Beispiel* | Exemple | *Ejemplo*

(leggiero, non legato)

"Mazeppa" Franz Liszt

mf il canto marcato e vibrato assai

simile

etc.

Thirds with alternating hands.

Do not consider it a waste of time to practise them well. They will give your forearms lightness and strength, and your whole playing freedom and virtuosity.

Practise first each hand alone.

Terzen mit sich ablösenden Händen.

Man betrachte es nicht als Zeitverlust, sie gründlich zu üben. Sie entwickeln Leichtigkeit und Kraft der Vorderarm und geben dem Spiel Freiheit und Virtuosität.

Erst jede Hand allein zu studieren.

Tierces avec mains alternantes.

Ne considérez pas comme du temps perdu de les étudier avec soin. Ils donnent aux avants-bras de la légèreté et de la force, et au jeu en général, de l'aisance et de la virtuosité.

Apprenez d'abord chaque main séparée.

Terceras alternando las manos.

Ne se considere tiempo perdido el estudiarlas con cuidado. Dan a los brazos ligereza y fuerza, y a todo el juego soltura y virtuosidad.

Apréndase primero cada mano por separado.

Nº 1

simile

simile

etc.

Nº 2

simile

simile

etc.

Nº 3

etc.

Nº 4

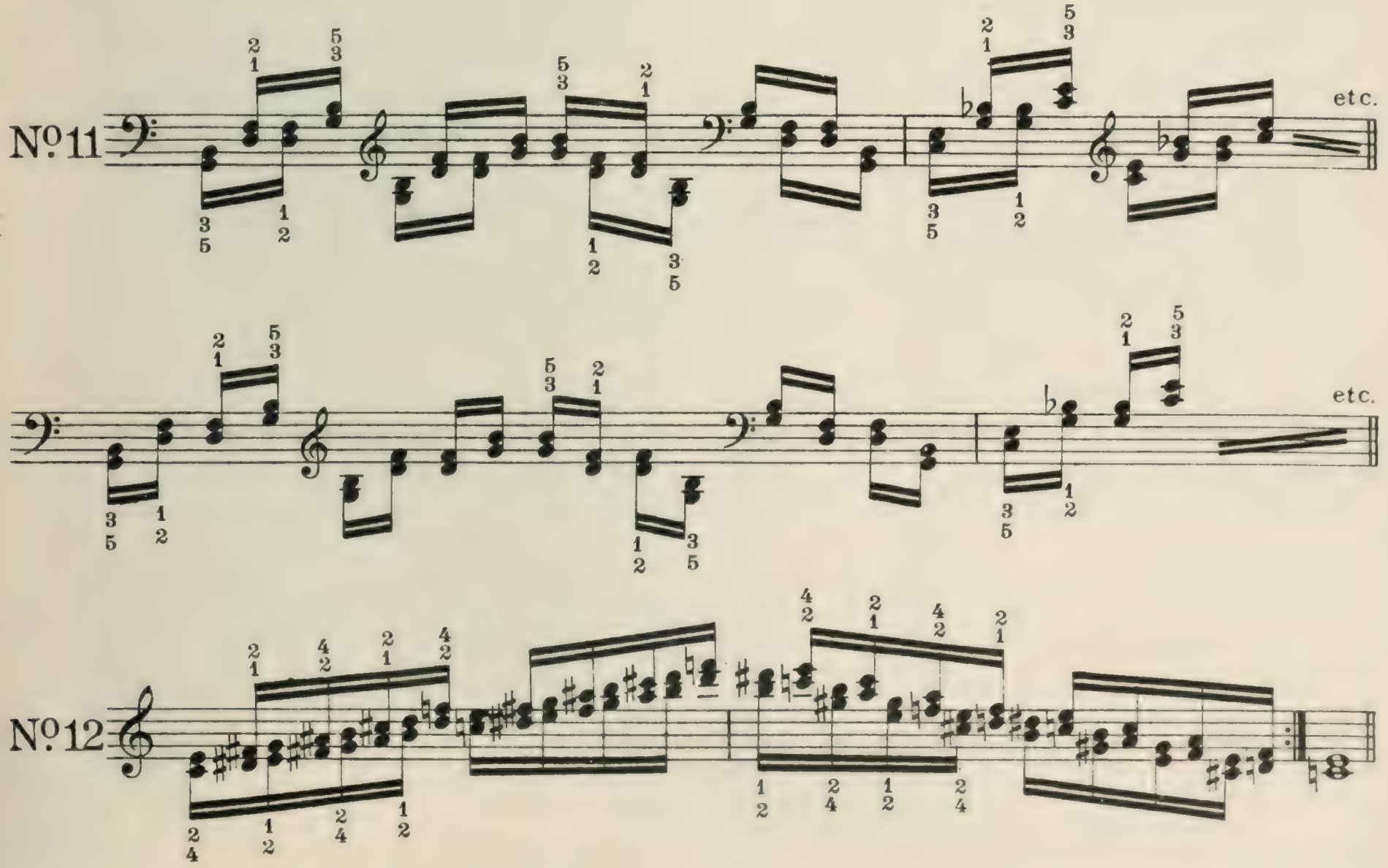
simile

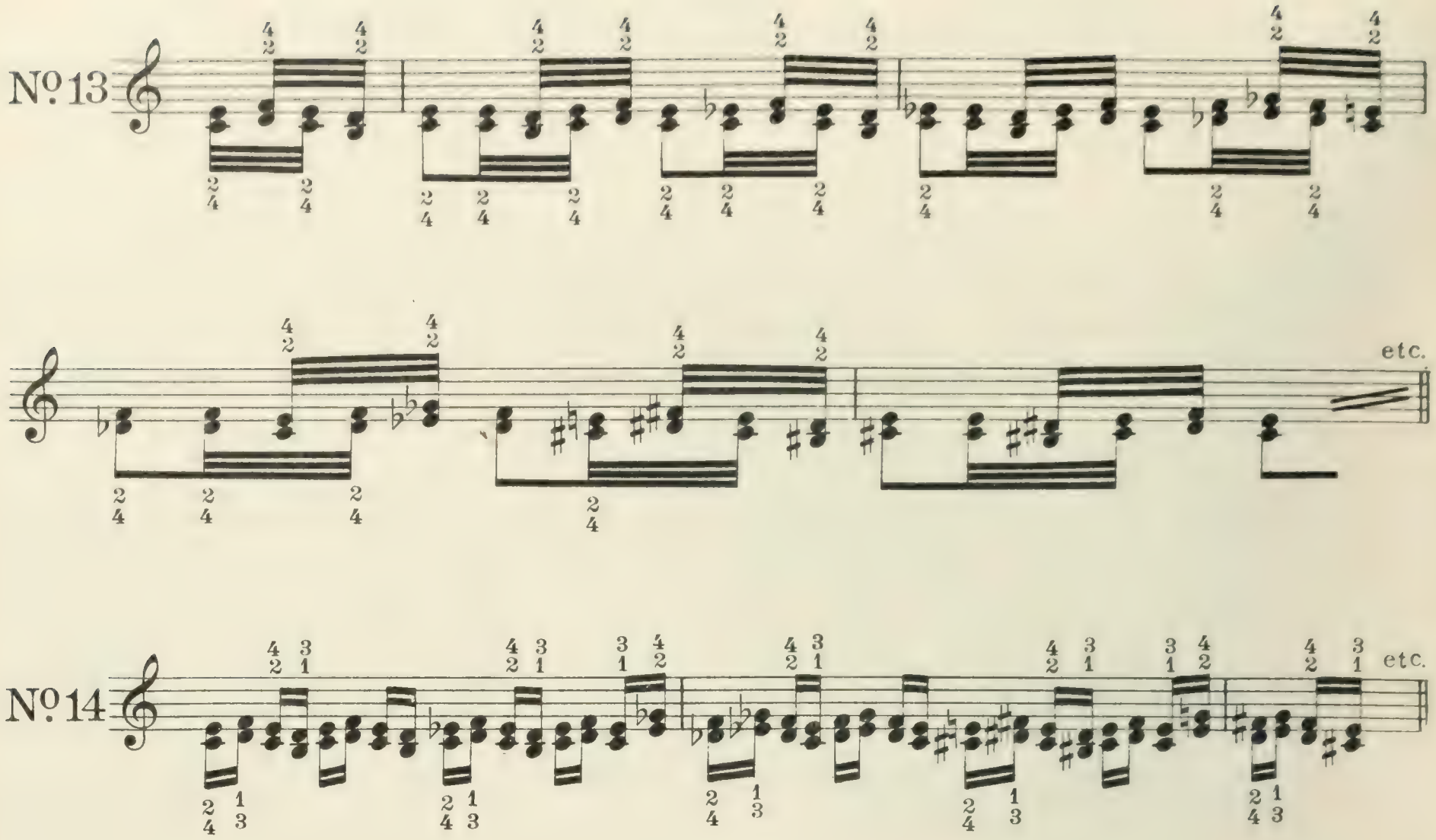
simile

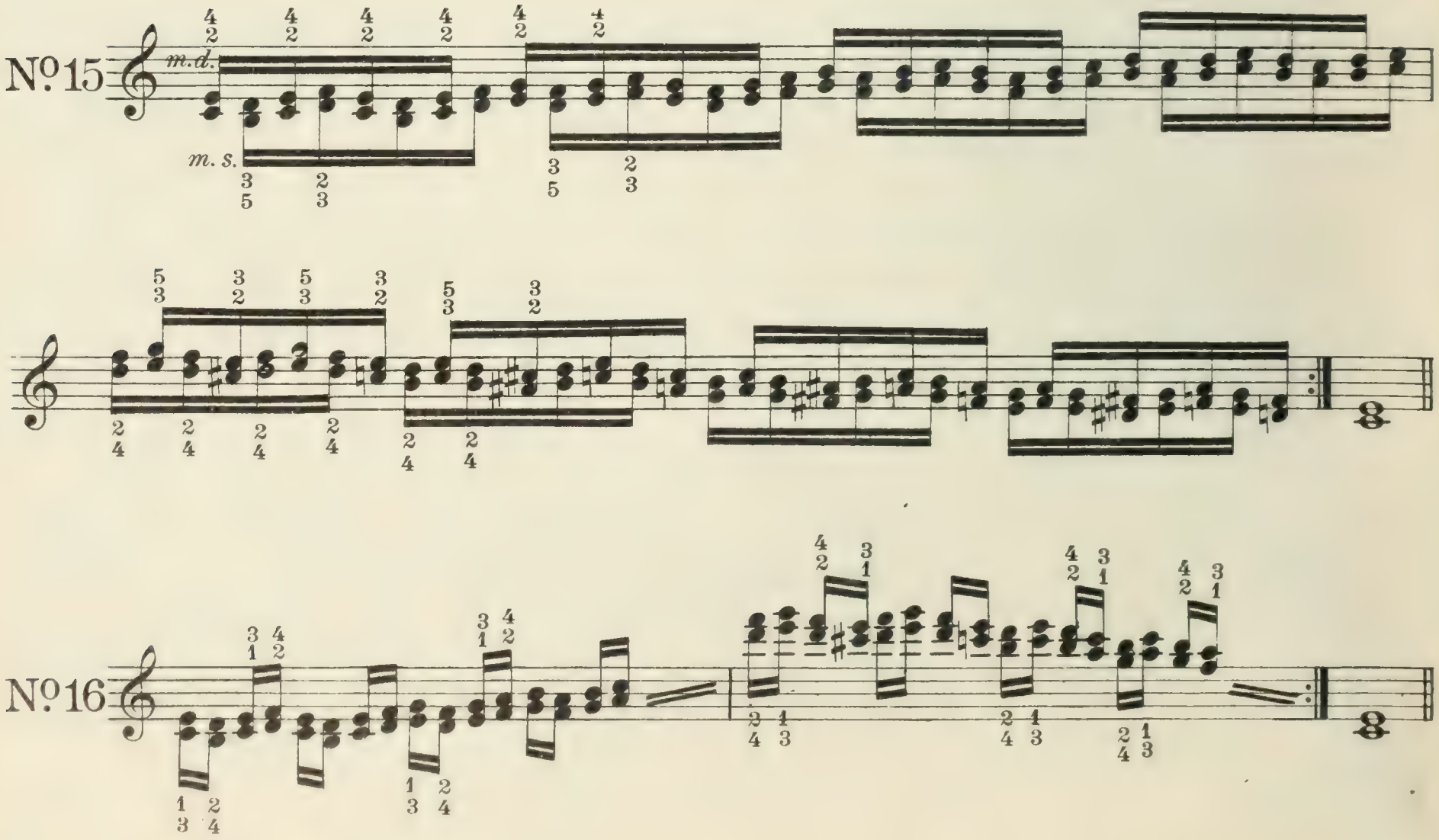
etc.

No 5
etc.
No 6
No 7
No 8

No 9
etc.
No 10
etc.


No 11
etc.
etc.
No 12


Nº 13
etc.
Nº 14
etc.


Nº 15
m. d.
m. s.
Nº 16

Trills in thirds with alternating hands.

Triller in Terzen mit sich ablösenden Händen.

Trilles en tierces avec mains alternantes.

Trinos en terceras alternando las manos.

With absolute evenness. The hands should be lifted to the same height.

Mit absoluter Gleichmässigkeit. Die Hände sind zu gleicher Höhe zu heben.

Avec une égalité parfaite. Les mains doivent être levées à la même hauteur.

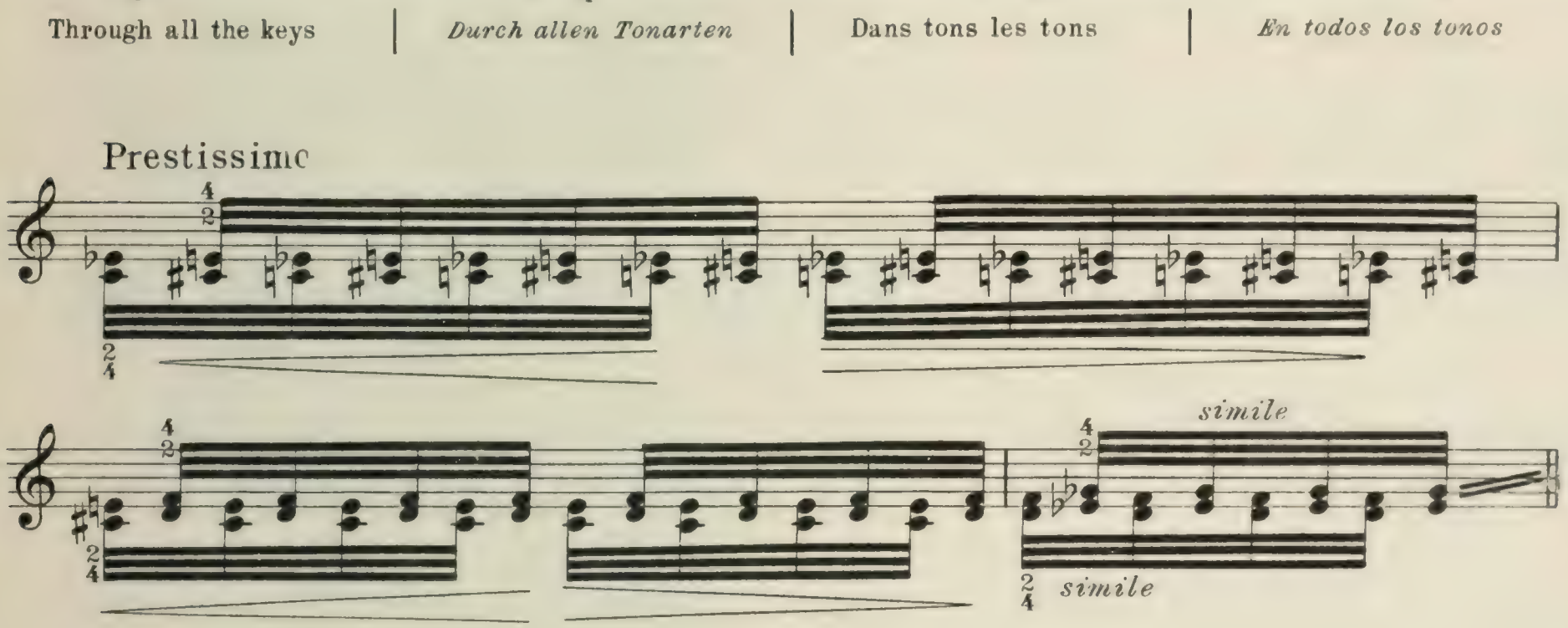
Con absoluta igualdad. Las manos deben levantarse a la misma altura.

Through all the keys

Durch allen Tonarten

Dans tons les tons

En todos los tonos



Repeating thirds with alternating hands.

Repetirende Terzen mit sich ablösenden Händen.

Répétitions en tierces avec mains alternantes.

Repeticiones en terceras con manos alternantes.

Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

Mazeppa

FRANZ LISZT

Allegro

sempre fortissimo e con strepito

m.s. m.d. m.s. m.s. m.d. m.s.

m.s. m.d. m.s. (simile)

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

etc.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Don Juan Fantasy | *Don Juan Phantasie* | Fantaisie sur "Don Juan" | *Fantasía sobre la Ópera Don Juan.*

FRANZ LISZT

acceler.

etc.

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.

F. BUSONI

Allegro

etc.

*) By permission of Breitkopf & Haertel

TH. LESCHETIZKY

Molto vivace

cresc. *dim.* etc.

*) By permission of Bote & Bock, Berlin

Étude de Concert Op. 35 Nº 3 *)

SIGISMOND STOJOWSKI

Allegro

dolce espress.

cresc. poco a poco ed incalzando

etc.

*) By permission of Hengel, Paris

Partial (or blind) thirds

Practise them carefully if only *once*, and be rewarded by greater agility, a swift, reliable thumb and elasticity of touch.

Blinde Terzen

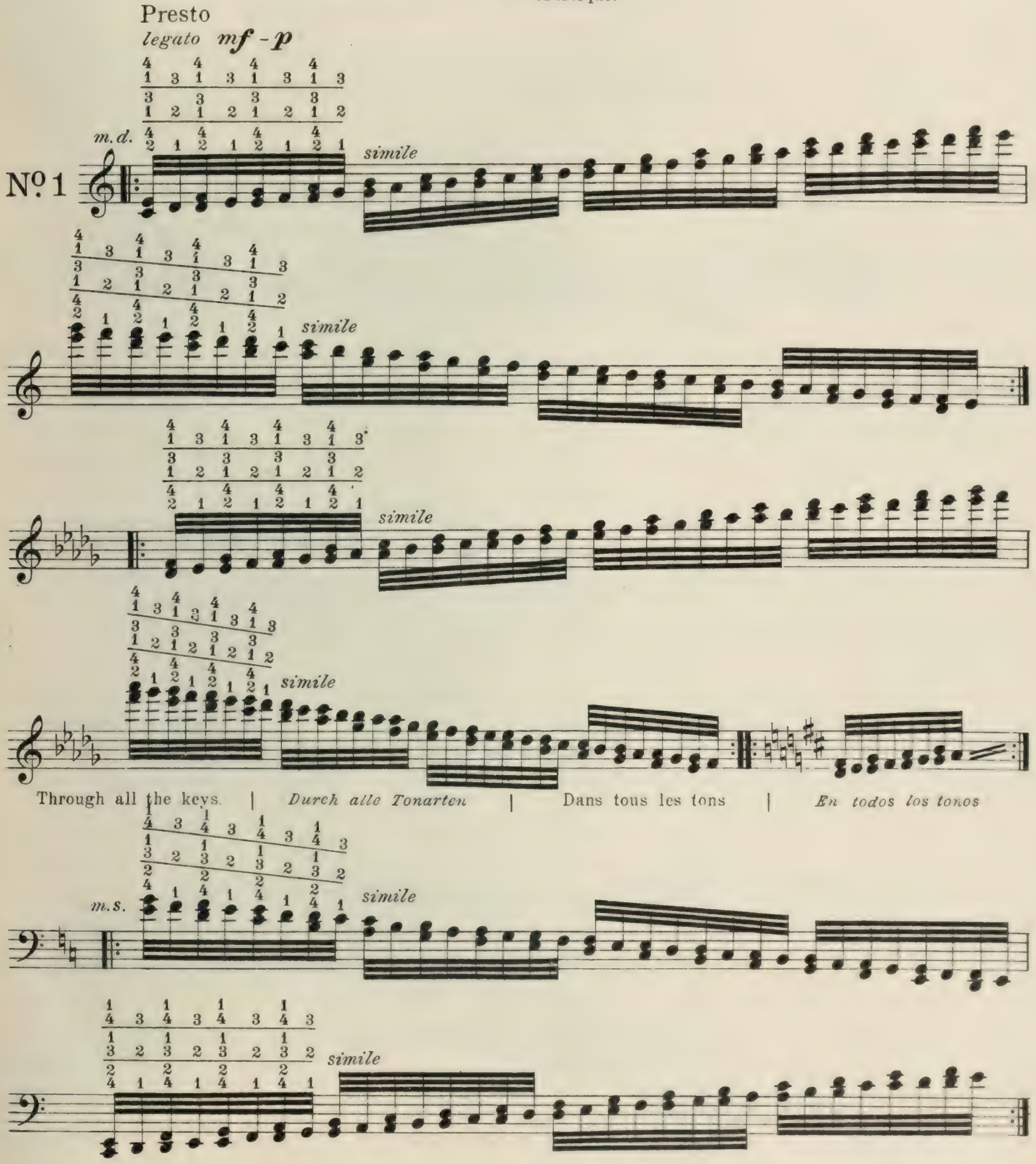
Wer sie selbst nur einmal mit Sorgfalt übt, wird belohnt werden durch grössere Beweglichkeit im Spiel, einen flinken, zuverlässigen Daumen und Elastizität des Anschlags.

Tierces partielles

Ceux qui voudront les étudier, même une *seule fois* avec soin, se verront récompensés par une plus grande adresse, plus de rapidité et de sûreté des pouces, et un toucher plus élastique.

Terceras incompletas

Si se estudian, aunque sea una sola vez, *con cuidado, se verá uno recompensado con mayor agilidad en el juego, pulgares rápidos y seguros, y elasticidad del "toucher."*



Through all the Keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Presto

legato

Nº 3

(mf - mp - p)

Presto
legato

No. 4

mf *p*

mf *p*

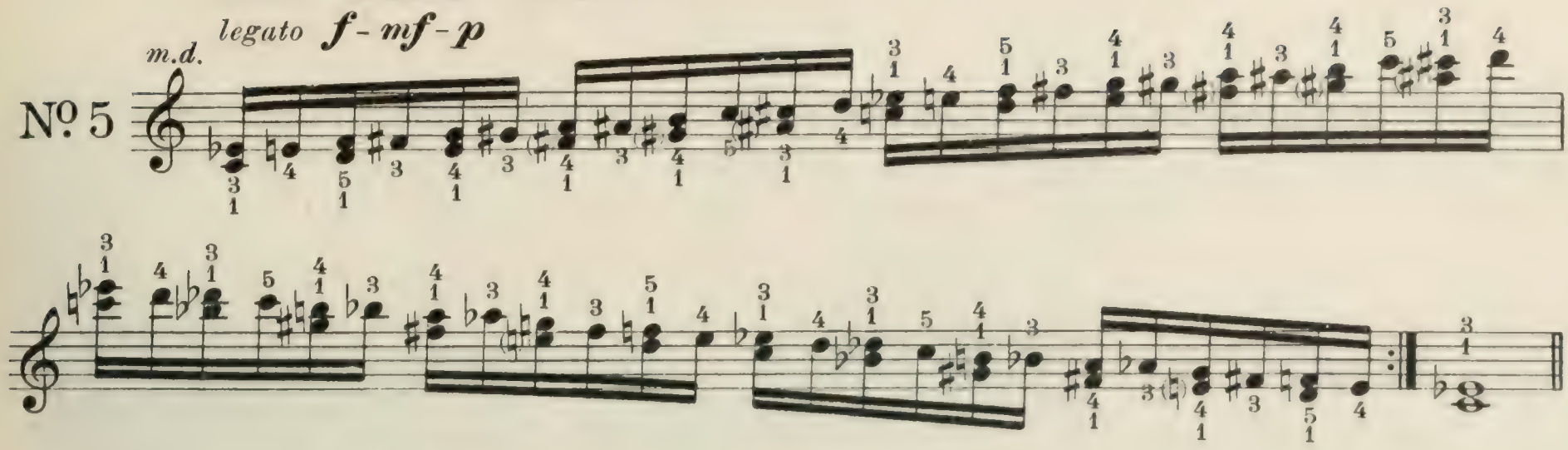
mf *p* *mf* etc.

Lento - Andante - Moderato

legato ***f*** - ***mf*** - ***p***

m.d.

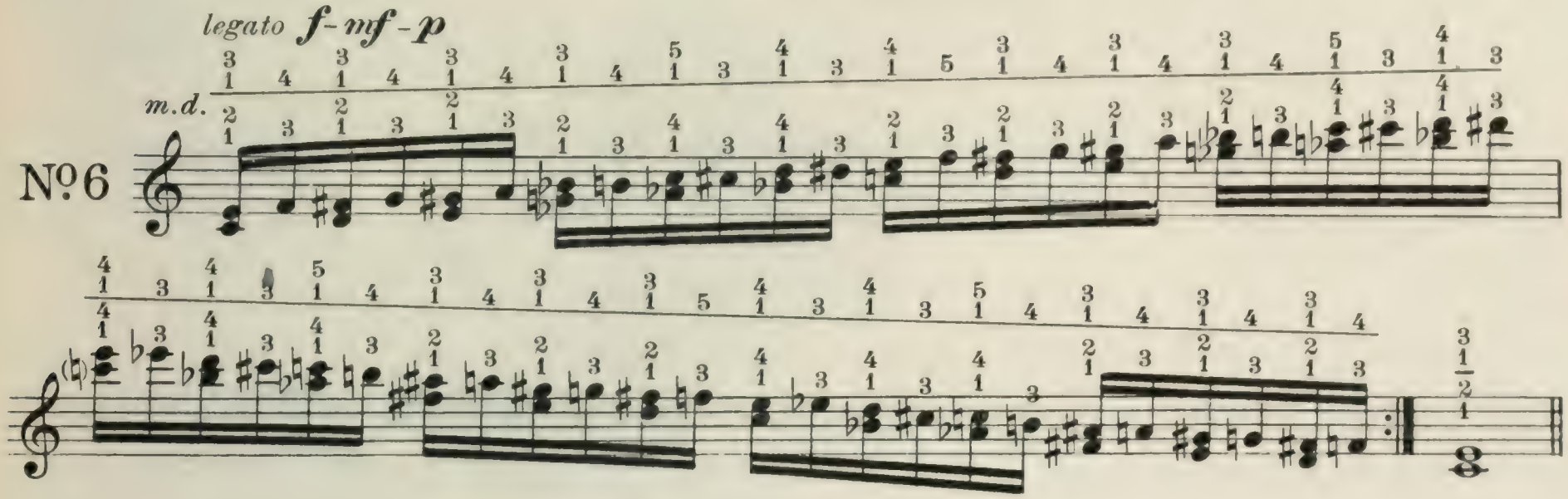
№ 5



legato ***f*** - ***mf*** - ***p***

m.d.

№ 6



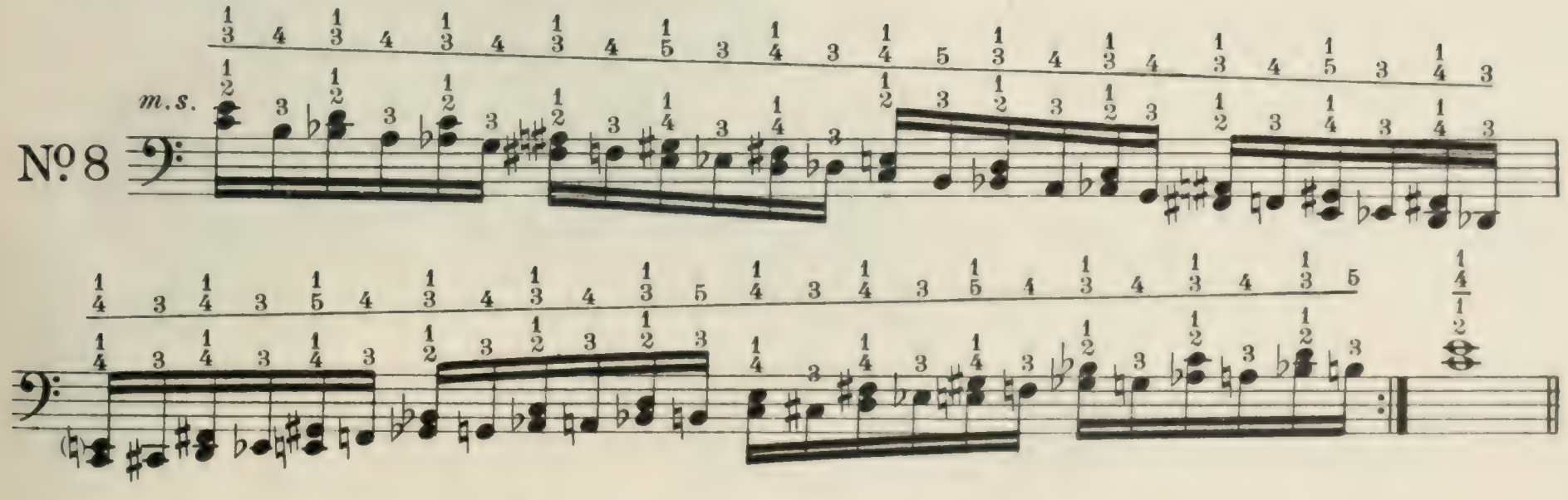
legato ***f*** - ***mf*** - ***p***

m.s.

№ 7

m.s.

№ 8



Prestissimo *mp - p - poi*

Nº 9

m. d.

m. s.

ottava bassa

simile

simile

etc.

Nº 10 Prestissimo

Nº 11

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Keep the hand and wrist relaxed.	*Hand und Handgelenk sollten locker gehalten werden.*	Gardez la main et le poignet détendus.	*Ténganse sueltas la mano y la muñeca.*
Polonaise for violoncello and piano.	*Polonaise für Violoncello und Klavier.*	Polonaise pour violoncelle et piano.	*Polonesa para violoncelo y piano.*

Allegro con spirito

FREDERICK CHOPIN

ff con forza

p

sf

etc.

Ped.

Islamey (Fantaisie Orientale)

M. BALAKIREW

Allegro agitato

poco a poco crescendo

e agitato

etc.

Partial (or blind) Thirds with alternating hands.

A most brilliant, true virtuoso effect.

Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen.

Ein äusserst brillanter und dankbarer Virtuosen Effekt.

Tierces partielles avec mains alternantes.

Un effet de virtuose.tres brillant et de bon aloi.

Terceras parciales con manos alternantes.

Un efecto de virtuoso, sunamente brillante y de buena ley.

New combinations (published for the first time)

Neue Combinationen (zum ersten mal veröffentlicht)

Nouvelles combinaisons (publiées pour la première fois)

Nuevas combinaciones (publicadas por primera vez.)

Glissandos in thirds

They are not difficult of execution. Let the hand and wrist be quite loose and relaxed and do not press too much on the keys. (See Chapter "Virtuosity in Scales" page 311).

Glissandi in Terzen

Sie sind nicht schwer auszuführen. Man halte die Hand und das Handgelenk ganz locker und drücke nicht zu sehr auf die Tasten. (Siehe Kapitel "Tonleitern Virtuosität", Seite 311).

Glissandos en tierces

Ils ne sont pas difficiles à exécuter. Gardez la main et le poignet tout-à-fait souples et ne pressez pas trop sur les touches. (Voir Chapitre "Virtuosité des Gammes", page 311).

Glissandos en terceras

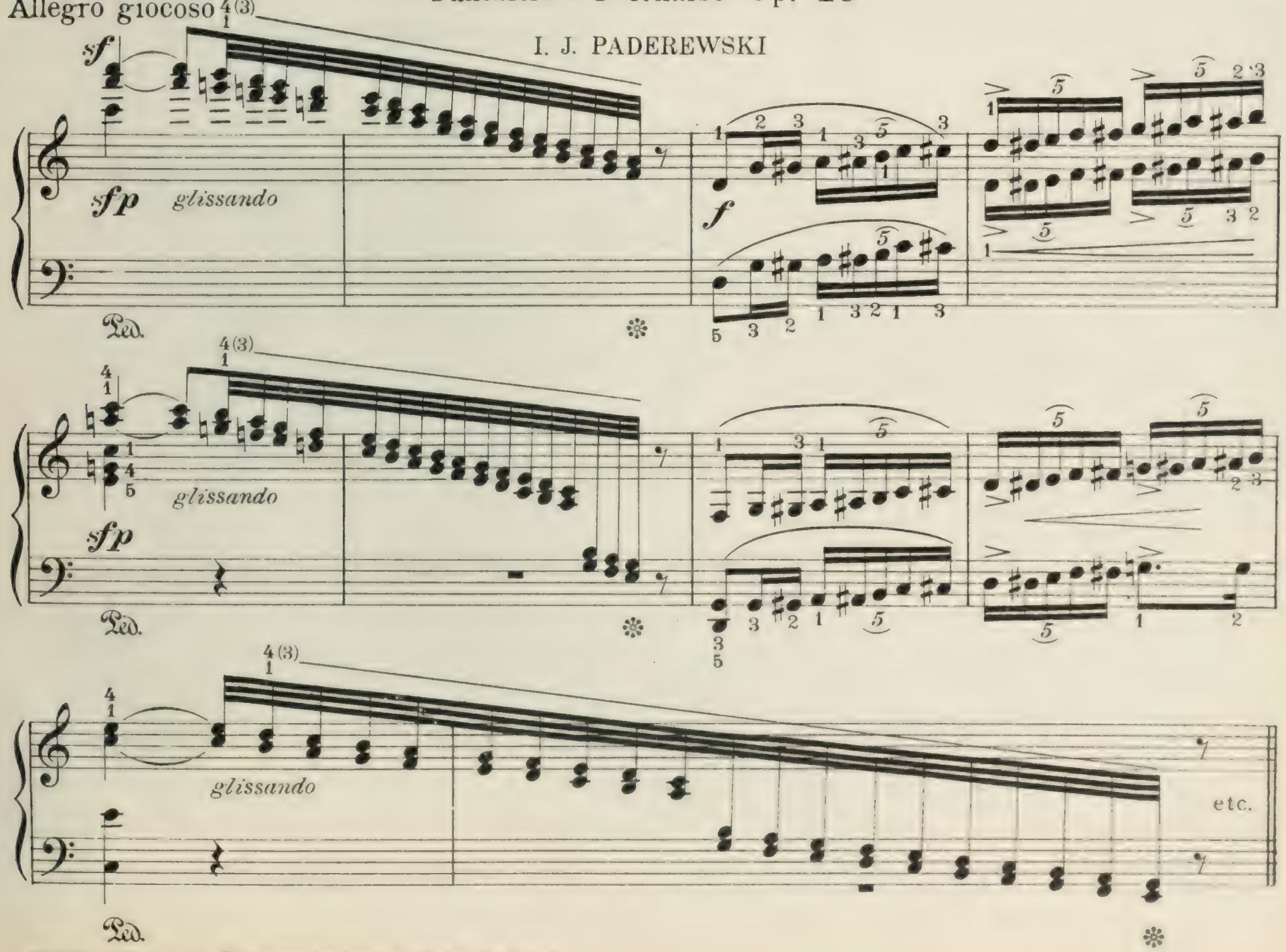
No son difíciles de ejecutar. Guárdense la mano y la muñeca sueltas y no se apriete demasiado sobre las teclas. (Véase Capítulo "Virtuosidad de las Escalas", página 311).

Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

Fantaisie – Polonaise Op. **19** *)

I. J. PADEREWSKI

Allegro giocoso



 *) By permission of Bote & Bock

Turandot's Frauengemach *)

(Intermezzo)

F. BUSONI

glissando

pp

*) By permission of Breitkopf and Haertel, Leipzig, Germany

Ped. Ped. Ped.

Rhapsody No **15** | *Rhapsodie No. 15* | Rhapsodie No **15** | *Rapsodia No. 15*

Un poco meno allegro

FRANZ LISZT

glissando

f

Ped.

glissando

Ped.

simile

glissando

Ped.

simile

glissando

Ped.

simile

glissando

Ped.

f

marc.

Ped.

etc.

RUDOLPH GANZ

OSSIP GABRILOWITSCH

(Photo by Chircosta, Cleveland, Ohio)

Sixths

Sexten

Sixtes

Sextas

Sixths

Sixths belong to the most difficult elements of the piano technic, especially for small hands. If practised intellingently they give a greater reach to the hands and develop strength and endurance, and, like all double notes, also strengthen the forearms.

The following exercises will be found of great advantage as a preparation for playing sixths. Practise them ***f*** and not too rapidly (see the metronomical indication) keeping the forearms relaxed and avoiding raising the wrists.

Sexten

Sechsten gehören zu den schwierigsten Elementen der Klaviertechnik, besonders wenn es sich um kleine Hände handelt. Es empfiehlt sich, sie durchzuarbeiten, da sie bei verständiger Einübung den Händen grössere Spannung, Kraft und Ausdauer verleihen und wie alle Doppelnoten die Vorderarme kräftigen.

Die folgenden Übungen werden sich bei der Vorbereitung für das Sechstenspiel von grossem Vorteil erweisen. Man übe sie ***f*** *und nicht zu schnell (siehe die metronomische Angabe) wobei die Vorderarme locker gehalten werden und eine Hebung des Handgelenks zu vermeiden ist.*

Sixtes

Les sixtes comptent parmi les éléments les plus difficiles de la technique du piano, surtout pour les petites mains. Il est bon de les étudier, car, lorsqu'on le fait intelligemment, elles donnent aux mains plus d'extension, de force et d'endurance et, comme toutes les doubles notes, fortifient aussi les avant-bras.

On trouvera que les exercices suivants sont d'une grande utilité comme préparation au jeu de sixtes. A étudier ***f*** et pas trop vite (voir l'indication métronomique), en gardant les avant-bras détendus et en tâchant d'éviter de hausser les poignets.

Sextas

Las sextas son uno de los elementos técnicos más difíciles del piano, sobretodo para manos pequeñas. Conviene estudiarlas, porque cuando se trabajan inteligentemente, dan a las manos mayor extensión, fuerza y resistencia. Además, como todas las notas dobles, fortalecen el antebrazo.

Los ejercicios siguientes son de gran utilidad como preparación para las sextas. Estúdiense ***f*** *y no muy aprisa, (véase la indicación metronómica) manteniendo el antebrazo con soltura y tratando de no levantar las muñecas.*

To be practised with a firm touch, *lento, andante, moderato,* ***f, mf, p***.

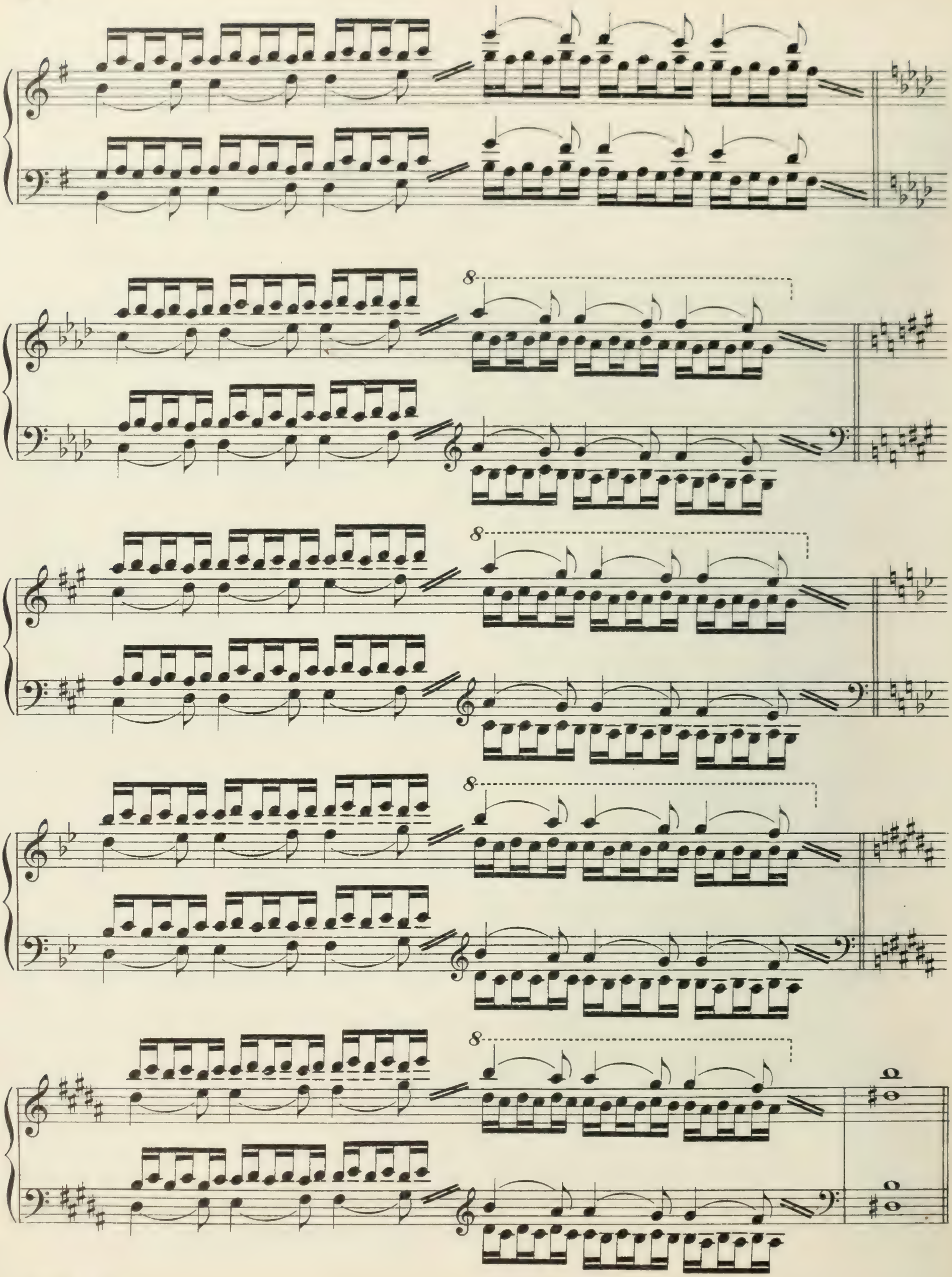
Mit festem Anschlag zu üben, lento, andante, moderato, ***f, mf, p***.

A étudier avec un toucher ferme, *lento, andante, moderato,* ***f, mf, p***.

Estúdiese con "toucher" firme, lento, andante, moderato, ***f, mf, p***.

simile

simile


8
8
8

The quarter notes are to be given full value. This exercise as well as the preceding one acts beneficially on the hand; it gives it strength, reach and flexibility.

Die Viertelnoten sind gut zu halten. Diese Übung sowie die vorangehende hat eine gute Wirkung auf die Hand, indem sie ihr Kraft, Ausdehnung und Schmiegsamkeit verleiht.

Gardez bien les noires. Cet exercice, comme le précédent, a une excellente influence sur la main et lui donne de la force, de l'extension et de la souplesse.

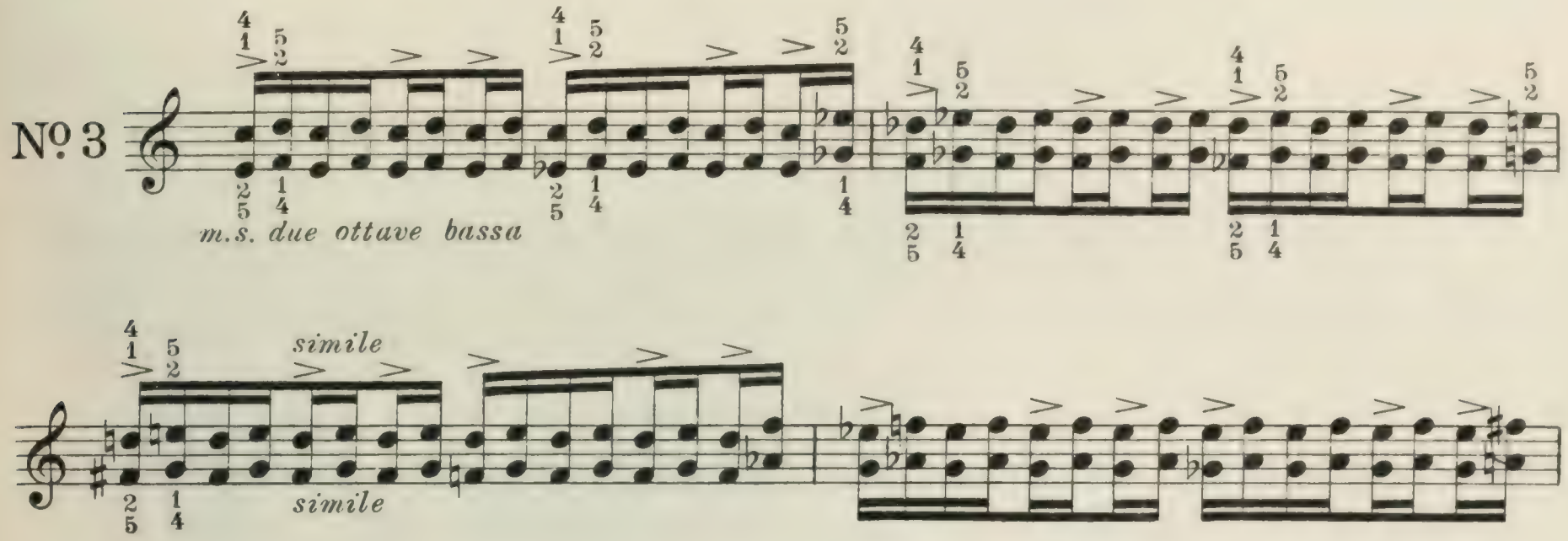
Guárdense bien las notas negras. Este ejercicio, así como el anterior, es de magnífico efecto para la mano; le da fuerza, extensión y soltura.

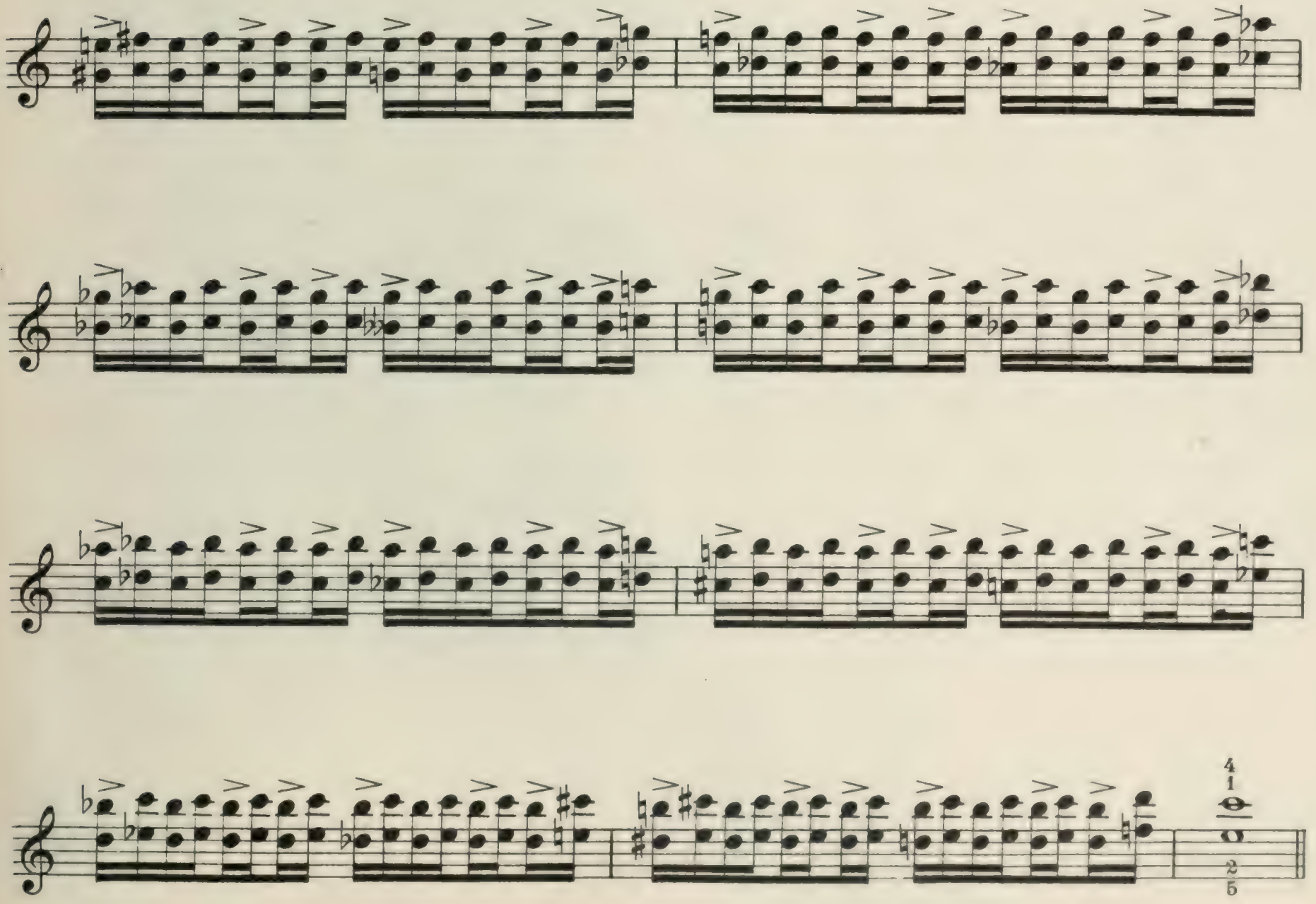
The value of this exercise lies in the *accents*. These should be given vigorously, from the arm as well as from the fingers.

Der Wert dieser Übung liegt in den Akzenten. Sie sollten kräftig und mit dem Arm gegeben werden, ebenso wie mit den Fingern.

La valeur de cet exercise réside dans *les accents*. Il faut les donner avec vigueur, du bras aussi bien que des doigts.

El valor de este ejercicio está en los acentos. *Hay que darlos con vigor, tanto del brazo como de los dedos.*





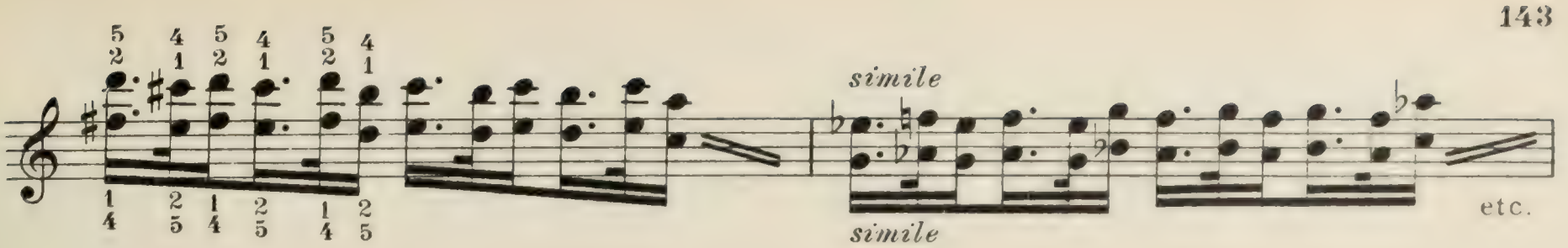
This sort of exercise is often but most unjustly neglected; it is very helpful in making the hand, wrist and forearm supple and flexible. They should be practised with a light "tremolo" motion (from side to side) of the hand and of the wrist.

Diese Art von Übungen wird oft, mit grossem Unrecht, vernachlässigt. Dabei sind sie ungemein nützlich um Hand, Handgelenk und Vorderarm locker und geschmeidig zu machen. Sie sollten mit einer tremulierenden d.h. leicht rollenden Bewegung der Hand und des Handgelenks ausgeführt werden.

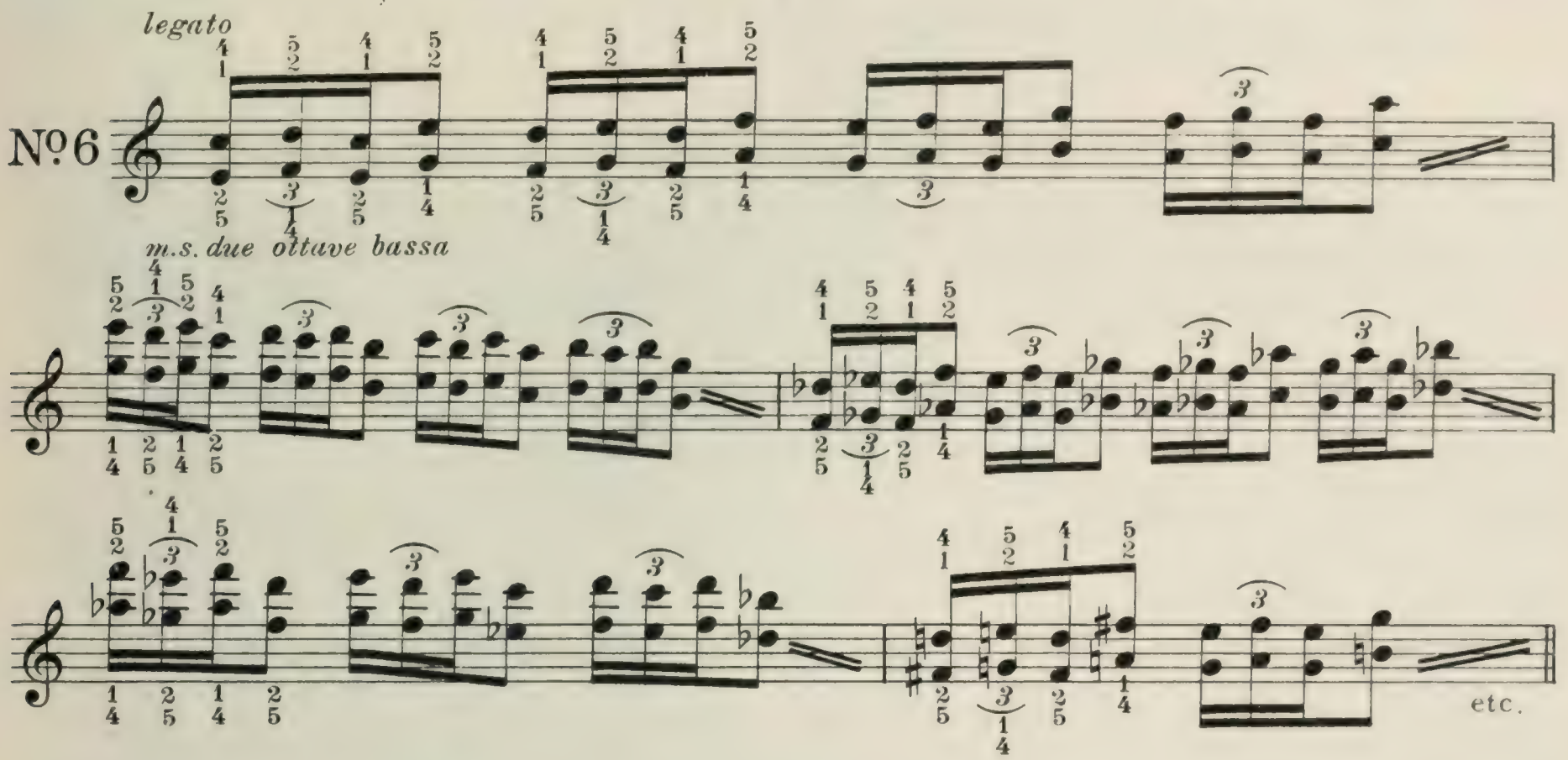
Les exercices de cette sorte sont, bien à tort, trop facilement négligés; pourtant ils aident beaucoup à rendre la main, le poignet et l'avant-bras souples et flexibles. Ils doivent être étudiés avec un mouvement léger et "roulant" (trémolo) de la main et du poignet.

Esta clase de ejercicios se descuida a menudo y sin razón, pues ayuda poderosamente a que la mano, la muñeca y el antebrazo adquieran soltura. Deben ser estudiados con movimiento leve de "trémolo" (de lado a lado) de la mano y de la muñeca.

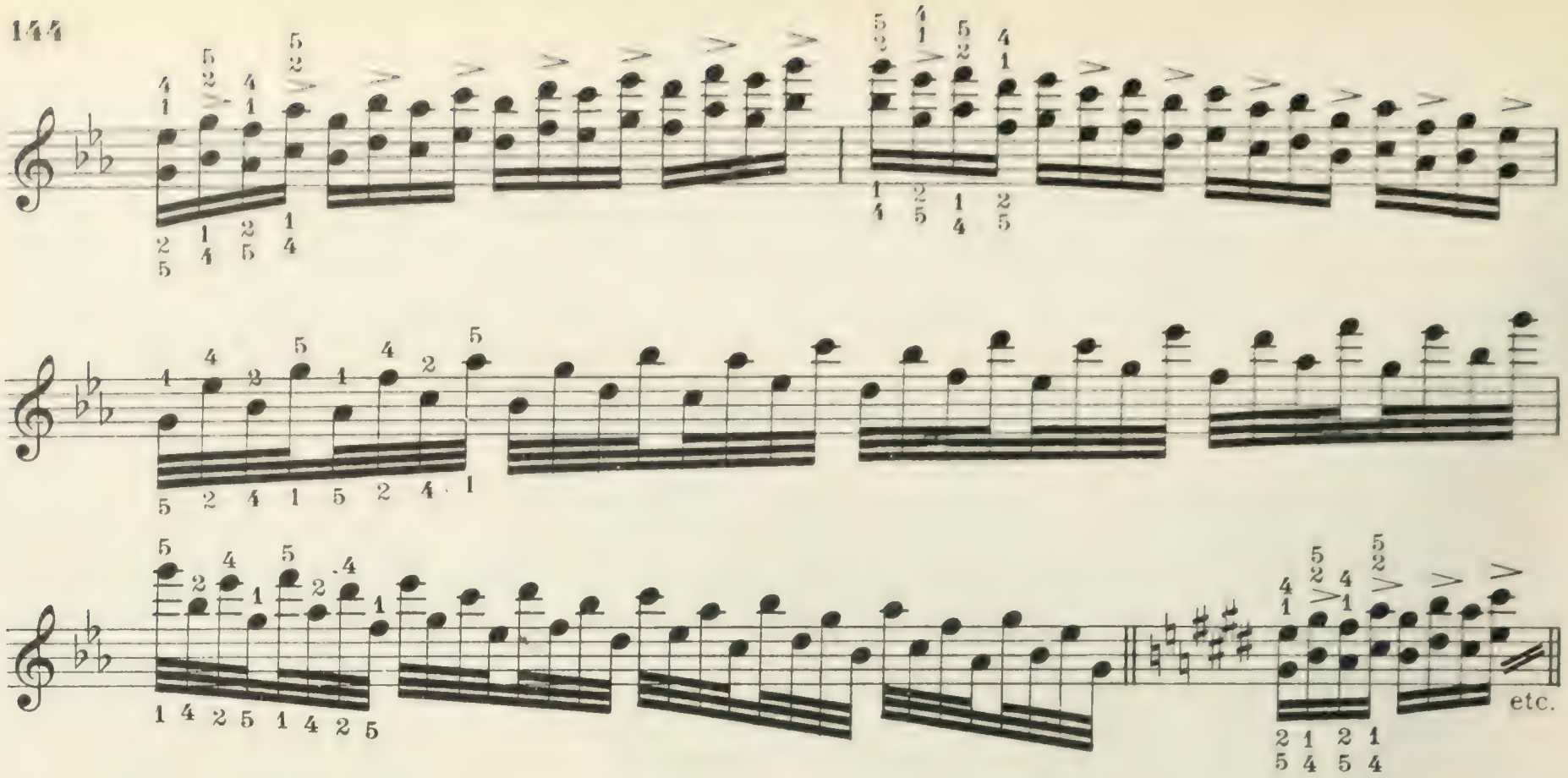
With energetic rhythm | *Mit energischem Rhythmus* | Avec rythme énergique | *Con ritmo enérgico*



The triplets very rapidly. | *Die Triolen recht schnell.* | Les triolets très rapides. | *Los tresillos muy rapidos.*



Pithy accents | *Kräftige Akzente* | Accents vigoureux | *Acentos vigorosos*



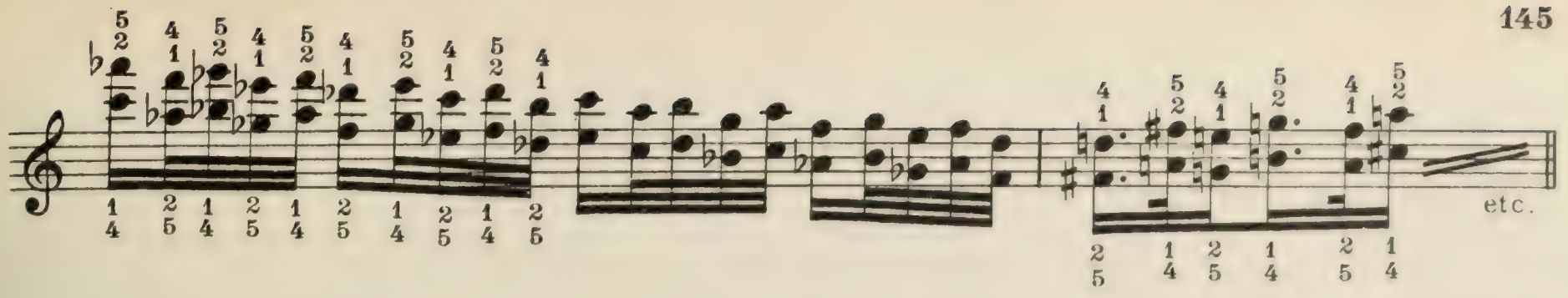
Play with rhythmical energy, striving to keep the same *tempo* when playing the passages in 32nd notes.

Mit rhythmischer Energie auszuführen, wobei man sich bemühen sollte, dasselbe Tempo *beim Spielen der Passagen in 32stel Noten beizubehalten.*

A jouer avec un rythme énergique, en tâchant de conserver le même mouvement dans les passages de triples croches.

Tóquese con ritmo enérgico, procurando mantener el mismo tiempo en los pasajes escritos en fusas.

Nº 8

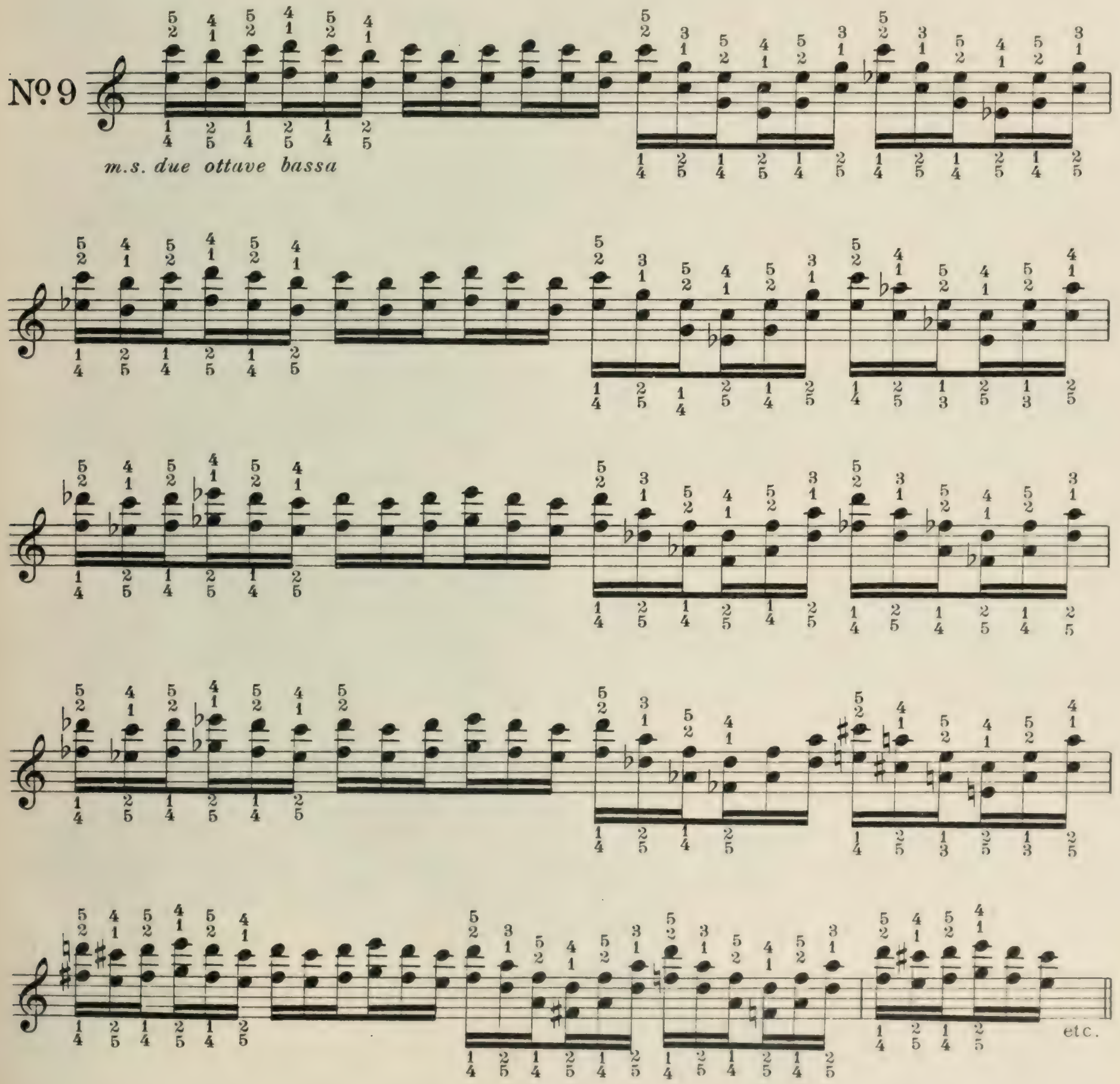


Practise first legato ***f*** in a moderate tempo; then, staccato, faster ***mf***.

Erst Legato ***f*** *in einem mässigen Tempo zu spielen: dann Staccato, schneller und* ***mf***.

D'abord légato ***f*** dans un mouvement modéré; ensuite staccato, plus vite ***mf***.

Primeramente ligado ***f***, *tiempo moderado; luego* staccato, *más rápido* ***mf***



A good preparation for a smooth and even execution of the scales in sixths. First practise legato and then staccato, and keep the wrists always supple.

Eine gute Vorbereitung für eine glatte und ebenmässige Ausführung der Tonleitern in Sexten. Zu erst legato dann staccato zu üben. Die Handgelenke sollten stets locker gehalten werden.

Bonne preparation pour une exécution nivelée, égale, des gammes en sixtes. Étudiez d'abord légato et ensuite staccato; gardez les poignets souples.

Buena preparación para una ejecución equilibrada é igual de las escalas en sextas. Estúdiese primeramente ligado y luego staccato; ténganse las muñecas flexibles.

f*–*mf*–*p Andante – Moderato – Allegro

Nº 10

m.s. due ottave bassa

4 5 etc.
1 2

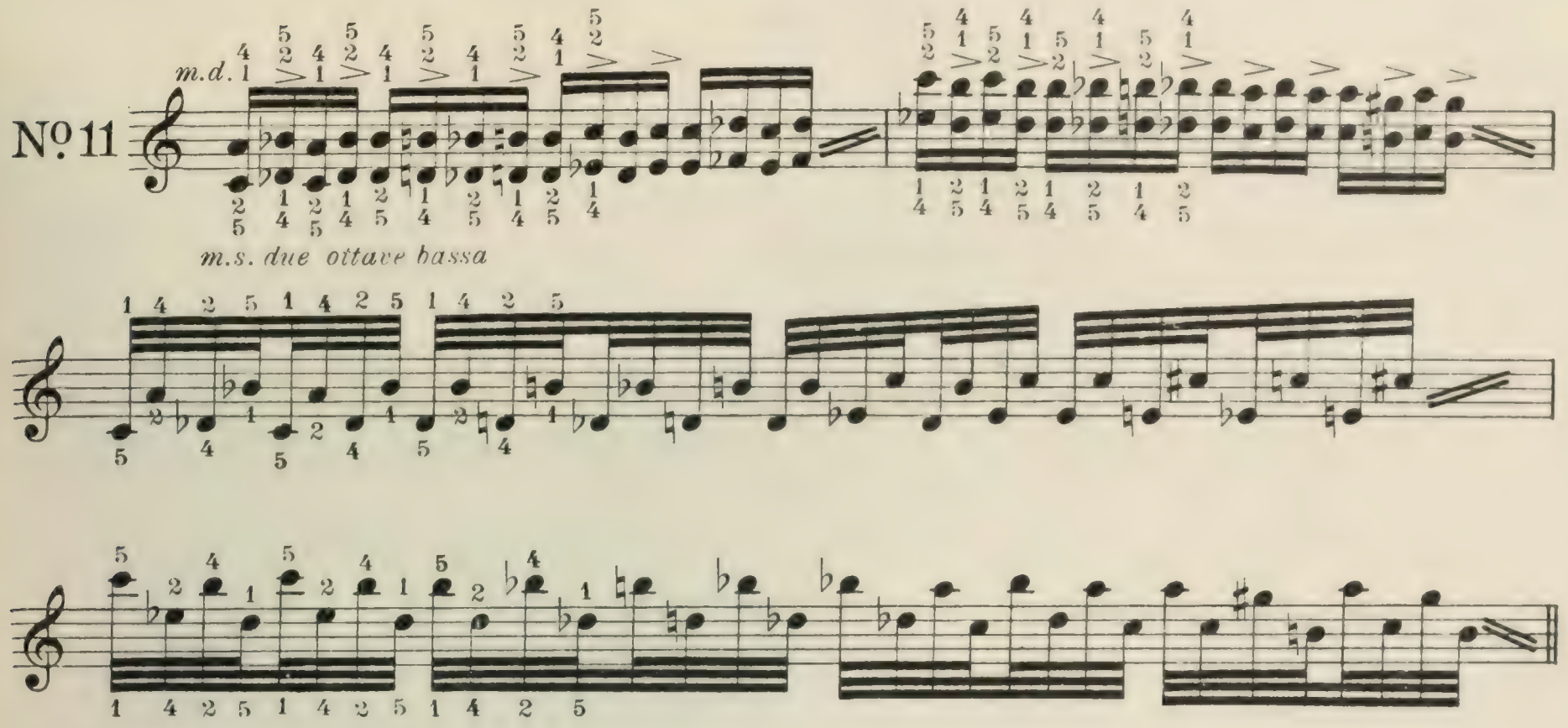
2 1 etc.
5 4

Legato, with vigorous accents.

Legato mit kräftigem Akzent.

Légato, accentuez vigoureusement.

Legato, con acentos vigorosos.

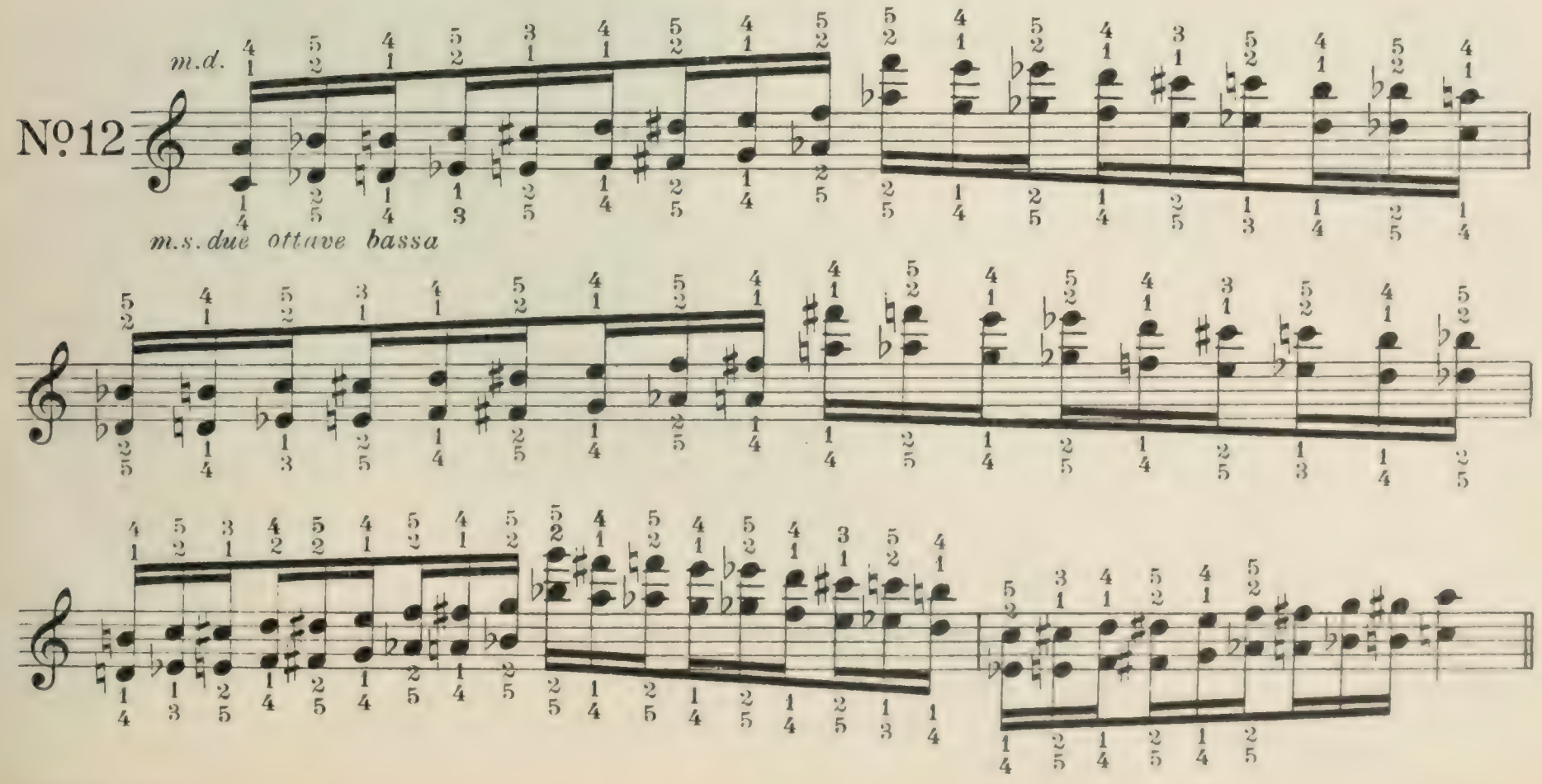


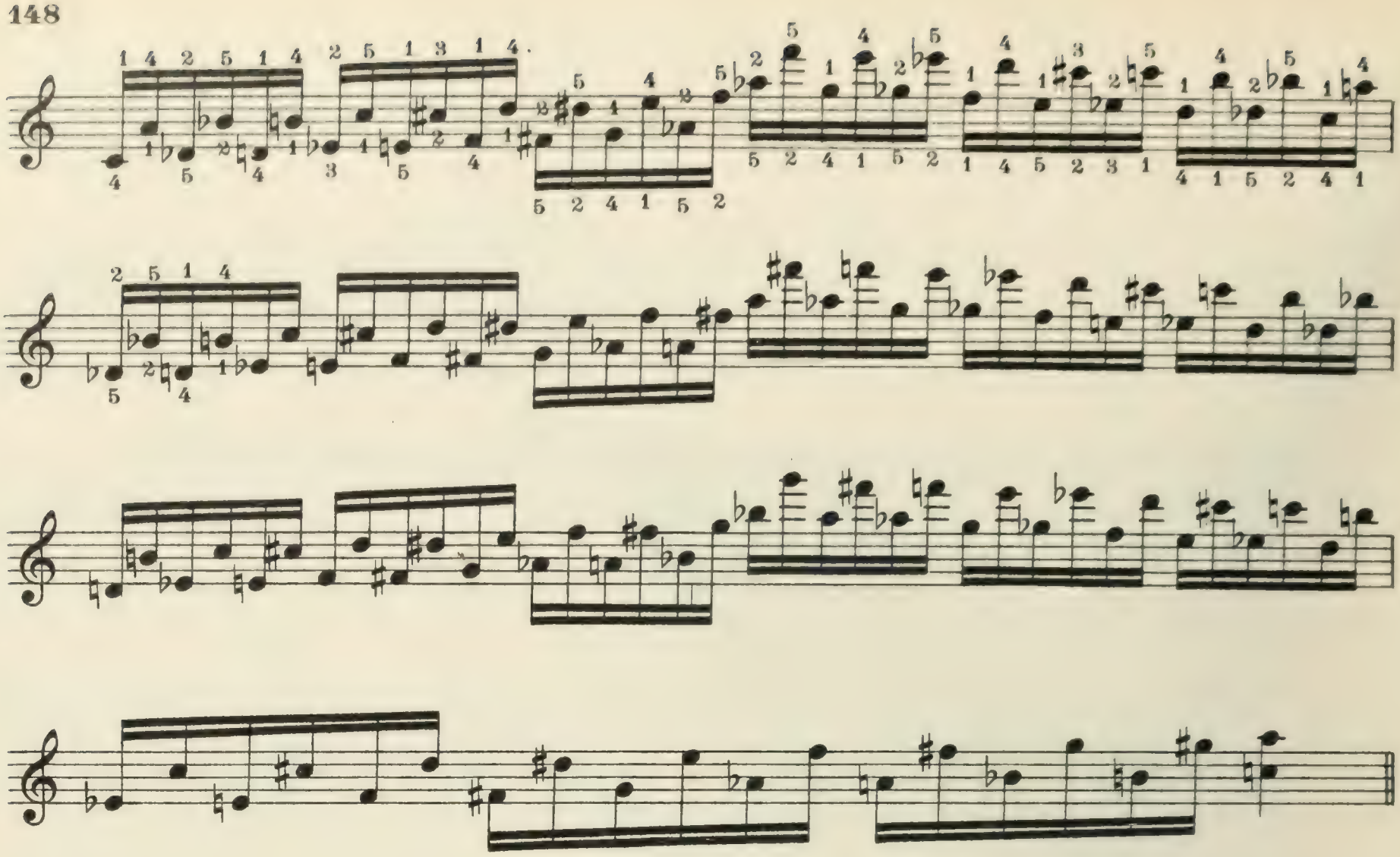
If these chromatic runs in *major* sixths are practised carefully there will be no difficulty in executing passages in *minor* sixths which occur more frequently.

Wenn diese chromatischen Läufe in grossen Sexten sorgfältig geübt werden, so wird das Spielen der kleinen Sexten, welche häufiger angetroffen werden, keine Schwierigkeiten bieten.

En étudiant avec soin ces passages chromatiques en sixtes *majeures*, on n'éprouvera aucune difficulté a jouer les sixtes *mineures* qu'on rencontre plus souvent.

Si se estudian bien estos pasajes cromáticos en sextas mayores, *no se tendrá ninguna dificultad en tocar los de sextas* menores *que occurren más a menudo.*





School of Advanced Piano Playing

RAFAEL JOSEFFY

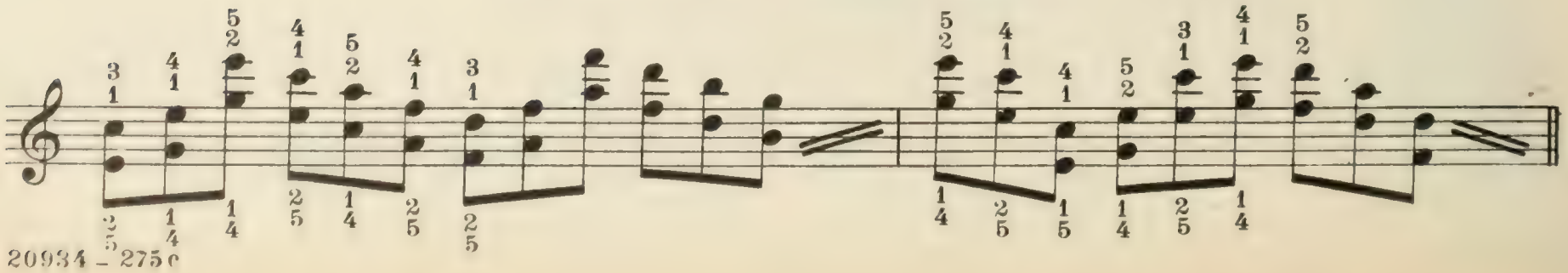
by permission of G. Schirmer, New York

Each hand alone | *Jede Hand allein* | Chaque main séparément | *Cada mano separada*

Double Notes

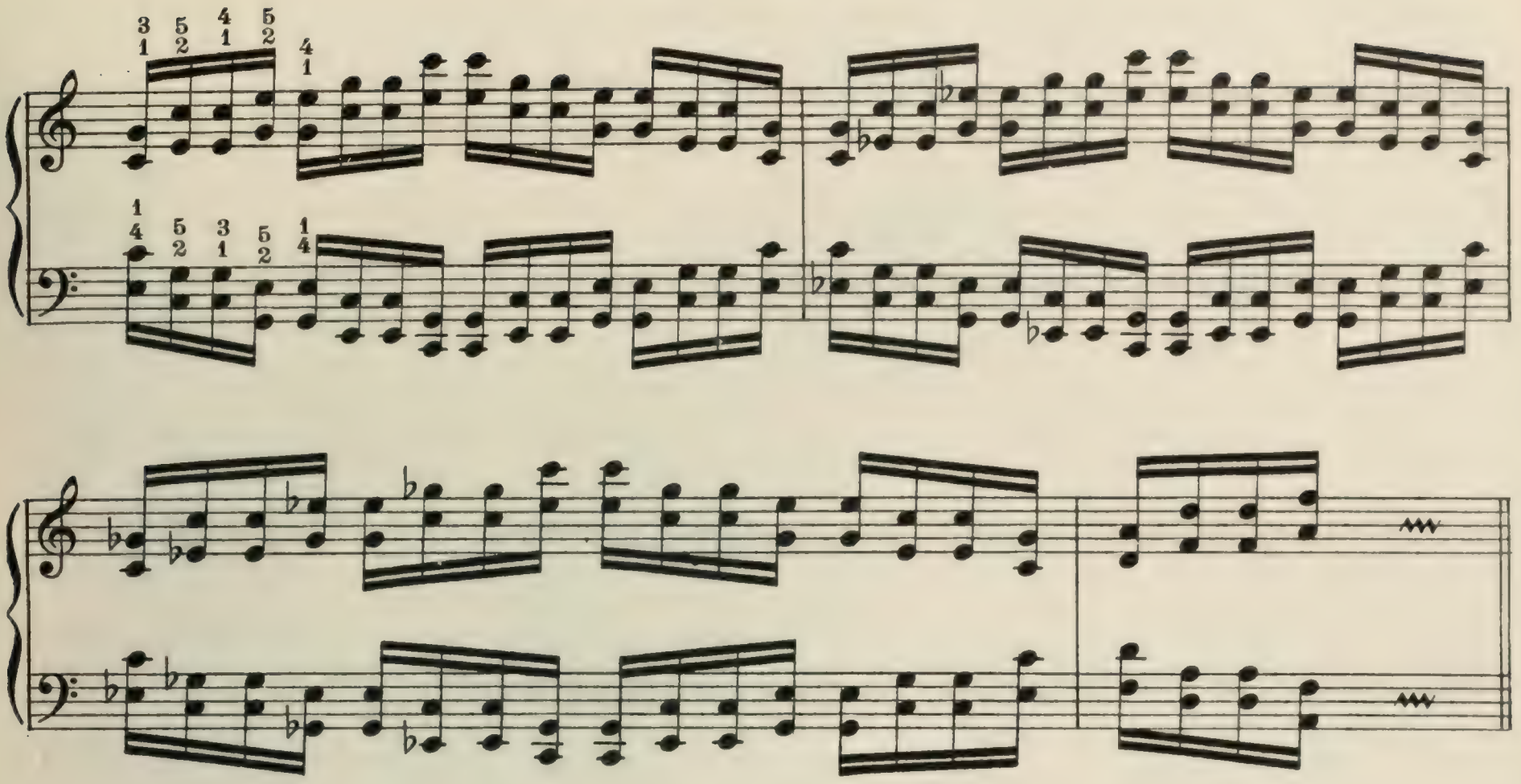
I. PHILIPP

by permission of G. Schirmer, New York



École des Doubles Notes

MORITZ MOSZKOWSKI



Technische Studien

FRANZ LISZT

Technische Studien

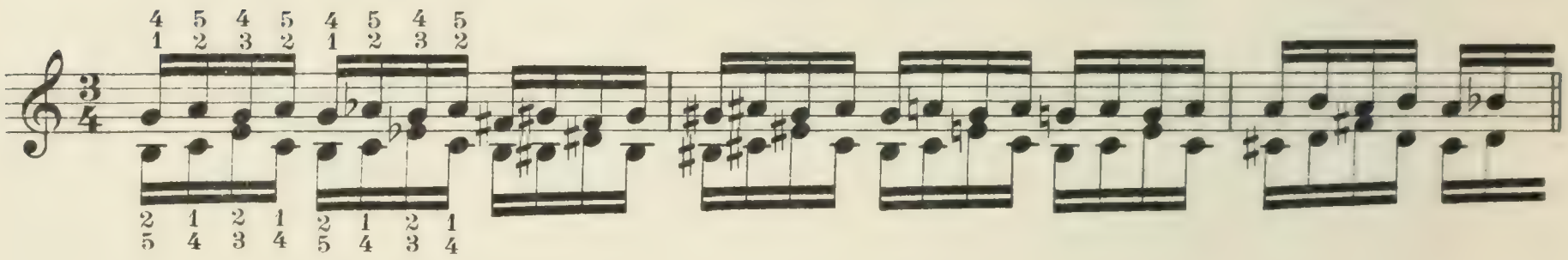
FRANZ LISZT

40 Tägliche Studien

CARL CZERNY

Tägliche Studien

CARL TAUSIG



Tägliche Studien

CARL TAUSIG

Schule des höheren Klavierspiels

MORITZ ROSENTHAL and LUDWIG SCHYTTE

(by permission of Adolf Fürstner, Berlin W. 10 Copyright 1892 by O. Boise)

Scales in Sixths

A pianist uses eight different fingerings for the right hand and six different fingerings for the left hand in the single-finger scales; but in the case of sixths most authors have deviseed one single fingering for all the diatonic scales. That such a uniform fingering is bound to prove less easy of execution in some scales goes without saying. It should be remembered, though, that scales in sixths do not abound in the classical and modern repertoire of the piano and that they usually appear in the easier keys. Therefore, it is best to have a good general fingering for usual practice.

The following fingering, given by Czerny, has the merit of being the simplest of all. It is easy to remember and is serviceable for small as well as for large hands. It is an excellent general fingering and has been adopted by many pedagogical authors.

Tonleitern in Sexten

Der Pianist gebraucht für die Einzelfinger Tonleitern acht verschiedene Fingersätze für die rechte Hand und sechs für die linke. Dabei haben die meisten Verfasser von Klavierschulen versucht, einen einzigen Fingersatz für alle diatonische Tonleitern in Sexten zu schaffen. Selbstverständlich wird sich ein solcher Fingersatz bei manchen Tonleitern als weniger leicht ausführbar erweisen. Auch sollte im Auge behalten werden, dass Tonleitern in Sexten sich nicht häufig in klassischen und modernen Klavierkompositionen finden und dass sie dann gewöhnlich in den leichteren Tonarten vorkommen. Es ist daher am besten, einen allgemein anwendbaren Fingersatz für den gewöhnlichen Gebrauch beim Üben zu haben.

Der folgende Fingersatz, der von Czerny angegeben wird, hat den Vorzug, der einfachste von allen zu sein. Er ist leicht zu behalten und kann sowohl von kleinen wie von grossen Händen gebraucht werden. Er ist ein ausgezeichneter, allgemein verwendbarer Fingersatz und ist von vielen Verfassern von Klavierschulen mit Vorliebe verwendet worden.

Gammes en Sixtes

Le pianiste se sert de huit doigtés différents pour la main droite et de six pour la main gauche dnas les gammes simples. Pourtant, dans le cas des sixtes, la plupart des auteurs ont essayé de trouver un seul doigté pour toutes les gammes diatoniques. Il va sans dire qu'un doigté si uniforme doit dans certains cas être d'une exécution moins aisée. Cependant, les gammes en sixtes n'abondent pas dans le répertoire classique et moderne du piano et se trouvent généralement dans les tons les plus faciles. Par conséquent, il vaut mieux avoir un bon doigté général pour le travail usuel.

Le doigté suivant, donné par Czerny a le mérite d'être le plus simple de tous. Il est facile à se rappeler et il convient aux petites comme aux grandes mains. Cest un doigté général excellent qui a été adopté par beaucoup d'auteurs pédagogiques.

Escalas en Sextas

En las escalas simples el pianista emplea ocho digitaciones diferentes para la mano derecha y seis para la izquierda. Tratándose de sextas la mayoría de los autores han dado una sola digitación para todas las escalas diatónicas. Naturalmente, una digitación tan uniforme resulta en ciertos casos menos fácil de ejecutar. Hay que tener presente, sin embargo, que escalas en sextas no abundan en el repertorio clásico y moderno del piano, y que cuando aparecen son en los tonos más fáciles. Por lo tanto, es preferible tener una buena digitación general para el trabajo usual.

La digitación siguiente, de Czerny, tiene el mérito de ser la más sencilla; es fácil de recordar y conviene tanto a las manos pequeñas como a las grandes. Es una digitación general excelente y ha sido adoptada por muchos autores pedagógicos.

For all major and minor scales
Für alle Dur und Moll Tonleitern
Pour toutes les gammes majeures et mineures
Para todas las escalas mayores y menores

The fingering by Franz Liszt is to be recommended only for large hands and long fingers, and is better suited for staccato than for legato playing.

Der Fingersatz von Franz Liszt ist nur für grosse Hände mit langen Fingern zu empfehlen und eignet sich besser für das Staccato als für das Legato Spiel.

Le doigté préconisé par Franz Liszt ne se recommande qu'aux grandes mains avec de longs doigts, et convient mieux au jeu staccato qu'au légato.

La digitación empleada por Franz Liszt se recomienda solamente para manos grandes con largos dedos y es más apropiada para la ejecución staccato.

For all major and minor scales
Für alle Dur und Moll Tonleitern
Pour toutes les gammes majeures et mineures
Para todas las escalas mayores y menores

The fingering of I. Philipp is excellent but easier in the ascending than in the descending scale.

Der Fingersatz von I. Philipp ist ausgezeichnet aber leichter in der aufwärts gehenden als in der abwärts gehenden Tonleiter.

Le doigté de I. Philipp est excellent, mais plus facile dans la gamme montante que dans la descendante.

La digitación de I. Philipp es excelente, pero es más fácil en la escala ascendiente que en la de descenso.

For all major and minor scales
Für alle Dur und Moll Tonleitern
Pour toutes les gammes majeures et mineures
Para todas las escalas mayores y menores

In as much as in piano compositions, scales in sixths occur seldom, if ever, ascending and immediately descending, but are usually played in only one direction at a time, the following "general" fingering will be found very convenient.

Da in Klavierkompositionen Tonleitern in Sexten welche in unmittelbarer Folge aufwärts und abwärts gehen, selten vorkommen, sondern gewöhnlich nur in einer Richtung zu spielen sind, dürfte der folgende allgemein verwendbare Fingersatz als sehr nützlich erweisen.

Étant donné que dans les oeuvres pour piano, les gammes en sixtes se rencontrent sinon jamais, du moins rarement, montantes et descendantes en succession immédiate, on trouvera très commode le doigté général suivant:

Puesto que en las composiciones para piano las escalas en sextas casi nunca ocurren en ambas direcciones sucesivamente, sino que aparecen en una sola dirección, la digitación general siguiente se encontrará muy conveniente.

M. Moszkowski gives in his "École des Doubles Notes" fingerings for the scales in sixths that must be counted among the best for a legato execution. It would seem, however, as if the celebrated composer had overlooked the fact that his fingerings for the major scales are subject to a rule. This rule was formulated and taught at the Conservatory of Music of Munich by Hans von Bülow; it is as follows: right hand begins the ascending scale with $\frac{5}{2}$ and places $\frac{3}{1}$ on the 6th. sixth. Left hand places $\frac{1}{3}$ on $\frac{E}{G}$, or $\frac{E}{G\sharp}$, or $\frac{E\sharp}{G\sharp}$ $\left(\text{or } \frac{F}{A\flat}\right)$ and begins the ascending scale with either $\frac{2}{5}$ or $\frac{1}{4}$, whichever happens to be most convenient.

Examples:

M. Moszkowski gibt in seiner "École des Doubles Notes" Fingersätze für die Tonleitern in Sexten, welche unter die Besten für eine Legatoausführung gezählt werden müssen. Anscheinend aber hat der berühmte Komponist die Tatsache übersehen, dass seine Fingersätze für die Dur-Tonleitern einer Regel unterworfen sind. Diese Regel wurde von Hans von Bülow in dem Münchener Konservatorium der Musik formuliert und gelehrt. Sie ist wie folgt: Die rechte Hand beginnt die aufwärts steigende Tonleiter mit $\frac{5}{2}$ und gebraucht $\frac{3}{1}$ für die 6te Sexte. Die linke Hand gebraucht $\frac{1}{3}$ auf $\frac{E}{Gis}$ oder $\frac{E}{Gis}$ $\left(\text{oder } \frac{G}{As}\right)$ und beginnt die Tonleiter entweder mit $\frac{2}{5}$ oder $\frac{1}{4}$ wie immer es am bequemsten ist.

Beispiele:

M. Moszkowski, dans son "École des Doubles Notes," donne des doigtés qu'on doit classer parmi les meilleurs pour le jeu lié. Il semblerait, cependant, que le célèbre compositeur ne se soit pas rendu compte de la règle pour les gammes majeures à laquelle obéissent ces doigtés. Cette règle a été formulée et enseignée au Conservatoire de Musique de Munich par Hans von Bülow, La voici: la main droite commence la gamme montante avec $\frac{5}{2}$ et place $\frac{3}{1}$ sur la 6me sixte. La main gauche emploie $\frac{1}{3}$ sur $\frac{mi}{sol}$ ou $\frac{mi}{sol\sharp}$ ou $\frac{mi\sharp}{sol\sharp}$ $\left(\text{ou } \frac{fa}{lab}\right)$ et commence la gamme soit avec $\frac{2}{5}$, soit avec $\frac{1}{4}$ selon le cas.

Exemples:

M. Moszkowski da en su "École des Doubles Notes" digitaciones para las escalas en sextas que se deben considerar como de las mejores para una ejecución ligada. Pareceria, sin embargo, que el célebre compositor no se ha dado cuenta de que sus digitaciones para las escalas mayores están sujetas a una regla. Esta regla fue formulada y enseñada en el Conservatorio de Música de Munich por Hans von Bülow, y es la siguiente:

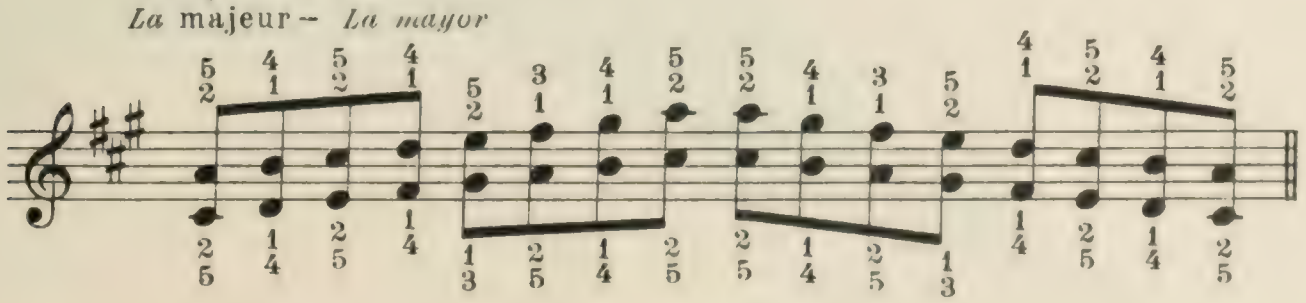
La mano derecha empieza la escala ascendiente con $\frac{5}{2}$ y coloca $\frac{3}{1}$ en la 6ª sexta. La mano izquierda coloca $\frac{1}{3}$ en $\frac{Mi}{Sol}$ o bien en $\frac{Mi}{Sol\sharp}$ o $\frac{Mi\sharp}{Sol\sharp}$ $\left(\text{o } \frac{Fa}{Lab}\right)$ y comienza la escala con $\frac{2}{5}$ o con $\frac{1}{4}$, segun resulte más cómodo.

Ejemplos:

G major – *G Dur*
Sol majeur – *Sol mayor*

D major – *D Dur*
Ré majeur – *Re mayor*

A major – *A Dur*
La majeur – *La mayor*



But Hans von Bülow evidently did not know the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats (this has been explained at length in the chapters of Single-Finger Scales, of Arpeggios and of Thirds), and, therefore, his rule, which gives excellent results in the keys with sharps, is not so convenient in the keys with flats. To make the rule perfect one must reverse the proceeding in the keys with flats:

Right hand places $\frac{3}{1}$ on $\frac{A}{C}$ or $\frac{A\flat}{C\flat}$ (or $\frac{G\sharp}{B}$) and begins the descending scale with either $\frac{5}{2}$ or $\frac{4}{1}$ L.H. begins the descending scale with $\frac{2}{5}$ and places $\frac{1}{3}$ on the 6th. sixth.

Examples:

Hans von Bülow kannte indessen offenbar nicht das gleiche Verhältnis im Aufbau in der entgegengesetzten Richtung zwischen den Dur-Tonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen. Dies wurde in den Kapiteln über Einzelfinger-Tonleitern, Arpeggien und Terzen ausführlich erklärt). Aus diesem Grunde ist seine Regel, welche in den Tonarten mit Kreuzen, ausgezeichnete Resultate ergibt, weniger vorteilhaft in den Tonarten mit B. Um diese Regel vollkommen zu machen muss man das Verfahren in den Tonarten mit B umkehren: Die rechte Hand gebraucht $\frac{3}{1}$ auf $\frac{A}{C}$ oder $\frac{As}{Ces}$ (oder $\frac{Gis}{H}$) und beginnt die Tonleiter entweder mit $\frac{5}{2}$ oder $\frac{4}{1}$. Die linke Hand beginnt die abwärts gehende Tonleiter mit $\frac{2}{5}$ und gebraucht $\frac{1}{3}$ auf der 6ten Sexte. Beispiele:

Mais Hans von Bülow évidemment ne connaissait pas l'égalité dans la construction, en sens contraire, des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef ceci a été expliqué en détail dans les chapitres des gammes simples, des arpèges et des tierces) et par conséquent sa règle, qui donne d'excellents résultats dans les tons avec dièzes, n'est pas si commode dans les tons avec bémols. Pour rendre la règle parfaite, il faut procéder en sens inverse dans les tons avec bémols: la main droite place $\frac{3}{1}$ sur $\frac{la}{ut}$ ou bien $\frac{la\flat}{ut\flat}$ (ou $\frac{sol\sharp}{si}$) et commence la gamme soit avec $\frac{5}{2}$, soit avec $\frac{4}{1}$. La main gauche commence la gamme descendante avec $\frac{2}{5}$ et place $\frac{1}{3}$ sur la 6me sixte.

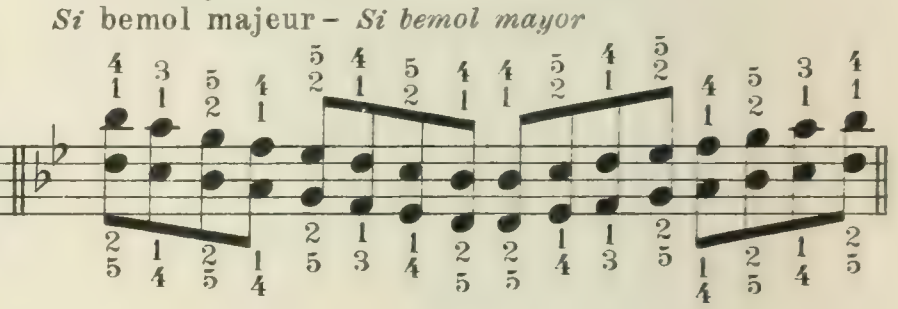
Exemples:

Aparentemente Hans von Bülow no conocia la igualdad en la construcción, en sentido contrario, de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o bemoles en la clave (Esto se ha explicado detalladamente en los capítulos de las escalas, de los arpegios y de las terceras) y por eso su regla, que da excelentes resultados en los tonos con sostenidos, no es tan conveniente en los tonos con bemoles. Para que la regla sea perfecta sería preciso invertir el procdimiento en los tonos con bemoles: La mano derecha coloca $\frac{3}{1}$ en $\frac{La}{Do}$ o en $\frac{La\flat}{Do\flat}$ ($o\ \frac{Sol\sharp}{Si}$) y comienza con $\frac{5}{2}$ o $\frac{4}{1}$. La mano izquierda empieza la escala descendiente con $\frac{2}{5}$ y coloca $\frac{1}{3}$ en la 6ª sexta.

Ejemplos:

F major – *F dur*
Fa majeur – *Fa mayor*

B flat major – *B dur*
Si bemol majeur – *Si bemol mayor*



E flat major – *Es dur*
Mi bémol majeur – *Mi bemol mayor*

Moszkowski, to whom the musical world is indebted, not only for his brilliant compositions, but also for having given publicity to the discovery of Eschmann-Du-

Moszkowski, dem die musikalische Welt nicht allein für seine brillanten Kompositionen Dank schuldet sondern auch für seine Verbreitung der Entdeckung von Eschmann-

Moszkowski, à qui le monde est redevable, non seulement de ses brillantes compositions, mais encore d'avoir grandement contribué à faire connaitre la découverte

Moszkowski, a quién el mundo musical le es deudor no solo por sus brillantes composiciones, sino también por haber dado publicidad al descubrimiento de Eschmann-

mur(see page 4, II[nd] book) gives in his "École des Doubles Notes" fingerings which conform to this rule and to the principle of "equal construction."

All this is, unfortunately, a trifle complicated and experience shows that students forget easily, if not the rule, at least its fluent application, especially when both hands play together. Besides, it is often necessary to use a special fingering for reasons of rhythm, touch or speed (see "Examples," on page 160) It is therefore advisable, as already stated, to have a general fingering for all the scales, (Czerny's is the best) and to use the Moszkowski fingerings, or other fingerings, as occasion may require. It is often advisable to use a fingering which keeps the hand in one direction, while performing the scale, thereby making it possible to obtain greater speed and brilliancy. Thus in the scale in sixths of the G minor Concerto of Saint-Saëns, quoted in the "Examples." Only with this fingering can a really rapid, brilliant and withal easy delivery of this scale be obtained.

The peculiar fingering of the scale in sixths in the Tarantelle of Liszt is also motivated by this consideration of unchanging direction of the hand.

For this reason, too, I recommend, for the staccato scale of C major, the use of only $\frac{5}{2}$, or $\frac{5}{1}$, or $\frac{4}{1}$.

Dumur (siehe Seite 4, II[tes] Buch)gibt in seiner "École des Doubles Notes" Fingersätze an, welche mit dieser Regel und dem Grundsatz der "gleichmässigen Konstruktion" übereinstimmen.

All dies ist leider etwas kompliziert und die Erfahrung hat gelehrt, dass die Schüler nur zu leicht wenn nicht die Regel so doch ihre fliessende Anwendung vergessen, namentlich wenn beide Hände zu gleicher Zeit zu spielen haben. Ausserdem ist es häufig notwendig, einen besonderen Fingersatz aus Gründen des Rythmus, des Anschlags oder der Schnelligkeit anzuwenden (siehe "Beispiele," auf Seite 160) Deshalb ist es wie schon bemerkt, ratsam, einen guten allgemein verwendbaren Fingersatz(der von Czerny ist der beste) für alle Tonleitern zu haben und die Fingersätze Moszkowskis oder anderer je nach Bedarf anzuwenden.

Häufig empfiehlt sich der Gebrauch eines Fingersatzes, der die Hand beim Spielen der Tonleiter in einer Richtung hält und es dadurch ermöglicht, grössere Schnelligkeit und Brillianz zu erreichen. So zum Beispiel in der Tonleiter in Sexten des G Moll Konzertes von Saint-Saëns, welches in den "Beispielen" zitiert wird. Nur mit diesem Fingersatz kann eine wirklich schnelle, brilliante und dabei leichte Ausführung dieser Tonleiter erzielt werden.

Der eigentümliche Fingersatz der Tonleiter in Sexten in der Tarantelle von Liszt ist ebenfalls durch diese Rücksicht auf die unveränderte Richtung der Hand gerechtfertigt.

Aus diesem Grunde empfehle ich, auch für die Staccato Tonleiter von C Dur den Gebrauch von nur $\frac{5}{2}$ oder $\frac{5}{1}$ oder $\frac{4}{1}$.

de Eschmann-Dumur(voir page 4, II[me] Livre)donne dans son "École des Doubles Notes" des doigtés conformes à cette règle et au principe de "l'égalité de construction."

Tout ceci est malheureusement quelque peu compliqué et l'expérience démontre que les élèves oublient facilement, si non la règle elle-même, du moins son application courante, surtout lorsque les deux mains jouent ensemble. D'ailleurs, il est souvent nécessaire d'employer un doigté spécial pour des raisons de rythme, de toucher ou de rapidité (voir "Exemples" page 160) Il est donc préférable, ainsi qu'il a déja été dit, d'avoir un doigté général (celui de Czerny est le meilleur) pour toutes les gammes et d'employer les doigtés de Moszkowski ou d'autres doigtés selon les circonstances.

Souvent il est bon de se servir d'un doigté qui garde la main dans une direction en exécutant la gamme, ce qui permet d'obtenir une plus grande rapidité et un jeu plus brillant. Il en est ainsi de la gamme en sixtes du Concerto en *sol* mineur de Saint-Saëns, cité dans les "Exemples." Ce n'est qu'avec ce doigté qu'on obtient une exécution vraiment rapide, brillante et pourtant aisée de cette gamme.

Le doigté curieux de la gamme en sixtes dans la Tarentelle de Liszt est également motivé par cette considération de ne pas changer la direction de la main.

C'est pour cette raison aussi que je recommande, pour la gamme staccato de *ut* majeur l'emploi de $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{1}$ ou $\frac{4}{1}$ seulement.

Dumur, (véase página 4, Libro II)da en su "École des Doubles Notes" digitaciones que se rigen por esta regla y por el principio de "construcción igual."

Todo esto es, desgraciadamente, algo complicado y la experiencia demuestra que los alumnos se olvidan facilmente, sino la propia regla, al menos de su aplicación corriente, sobretodo cuando ambas manos tocan al mismo tiempo. Además, es a menudo necesario emplear una digitación especial, por razones de ritmo, "toucher" o de rapidez (Véanse "Ejemplos" pagina 160) Se recomienda, por consiguiente, como ya se dijo, tener una digitación general para todas las escalas (la de Czerny es la mejor) y de emplear las digitaciones de Moszkowski u otras, segun lo requiera la ocasión. Es a menudo conveniente emplear una digitación que al ejecutar la escala mantenga la mano en la misma dirección, siendo así posible obtener mayor rapidez y brillantez, como en la escala en sextas del Concierto en Sol menor de Saint-Saëns, citado en los "Ejemplos." Solo con esta digitación es posible dominar esta escala con verdadera rapidez y brillantez, resultando al mismo tiempo fácil.

La digitación peculiar de la escala en sextas en la "Tarantella" de Liszt también es motivada por esta consideración de no cambiar la dirección de la mano.

Por esta misma razon recomiendo para la escala en Do mayor el empleo de $\frac{5}{2}$ o $\frac{5}{1}$ o $\frac{4}{1}$.

Major Scales in Sixths | *Dur Tonleitern in Sexten* | Gammes Majeures en Sixtes | *Escalas Mayores en Sextas*

C♯ _ *Cis* _ *Ut*♯ _ *Do*♯

Db _ *Des* _ *Réb* _ Reb

C _ *C* _ *Ut* _ Do

D _ *D* _ *Ré* _ Re

Eb _ *Es* _ *Mib* _ *Mib*

E _ *E* _ *Mi* _ *Mi*

F _ *F* _ *Fa* _ *Fa*

F♯ _ *Fis* _ *Fa*♯ _ *Fa*♯

Moszkowski

Czerny

Czerny

Moszkowski

G _ *G* _ *Sol* _ *Sol*

Bülow / Moszkowski

Czerny

Czerny

Bülow / Moszkowski

G♭ _ *Ges* _ *Sol*♭ _ *Sol*♭

Moszkowski

Czerny

Czerny

Moszkowski

A♭ _ *As* _ *Lab* _ *Lab*

Moszkowski

Czerny

Czerny

Moszkowski

A _ *A* _ *La* _ *La*

Bülow / Moszkowski

Czerny

Czerny

Bülow / Moszkowski

Moszkowski

Czerny

Czerny

Moszkowski

B♭ _ *B* _ *Si*♭ _ *Si*♭

Moszkowski

Czerny

Czerny

Moszkowski

B _ *H* _ *Si* _ *Si*

Bülow / Moszkowski

Czerny

Czerny

Bülow / Moszkowski

Minor Scales in Sixths | *Moll Tonleitern in Sexten* | Gammes Mineures en Sixtes | *Escalas Menores en Sextas*

C _ *C* _ *Ut* _ *Do*

Czerny

Czerny

C♯ _ *Cis* _ *Ut♯* _ *Do♯*

Czerny

Czerny

D♯ _ *Dis* _ *Ré♯* _ *Re♯*

D _ *D* _ *Ré* _ *Re*

Bülow
Moszkowski
Czerny

Czerny
Bülow
Moszkowski

E♭ _ *Es* _ *Mi♭* _ *Mi♭*

Moszkowski
Czerny

Czerny
Moszkowski

E _ *E* _ *Mi* _ *Mi*

Bülow
Czerny

Czerny
Bülow

F _ *F* _ *Fa* _ *Fa*

Moszkowski
Czerny

Czerny
Moszkowski

F♯ _ *Fis* _ *Fa♯* _ *Fa♯*

Czerny
Moszkowski

Czerny
Moszkowski

G _ *G* _ *Sol* _ *Sol*

Bülow
Moszkowski

Czerny

Czerny

Moszkowski

A♭ _ *As* _ *Lab* _ *Lab*

Czerny
Moszkowski

G♯ _ *Gis* _ *Sol♯* _ *Sol♯*

Czerny
Moszkowski

Czerny

Moszkowski

A _ *A* _ *La* _ *La*

Bülow
Moszkowski

Czerny

Czerny

Bülow
Moszkowski

A♯ _ *Ais* _ *La♯* _ *La♯*

Moszkowski
Czerny

Czerny

Moszkowski

B♭ _ *B* _ *Sib* _ *Sib*

Moszkowski
Czerny

Czerny

Moszkowski

B _ *H* _ *Si* _ *Si*

Czerny
Moszkowski

Czerny

Bülow
Moszkowski

Examples

These examples prove clearly the advisability of commanding several fingerings for the scales in sixths. In all the following passages in sixths, the touch should be *non legato*, and varies from a light to a forceful staccato, executed with the arm.

Beispiele

Diese Beispiele beweisen deutlich wie empfehlenswert es ist, mehrere Fingersätze für die Tonleitern in Sexten zu beherrschen. In allen folgenden Passagen in Sexten sollte der Anschlag non legato *sein, wobei er je nach Umständen in einem leichten beziehungsweise einem kraftvollen Staccato und zwar mit dem Arm ausgeführt wird.*

Exemples

Ces exemples démontrent clairement l'avantage de posséder plusieurs doigtés pour les gammes en sixtes. Dans tous les passages en sixtes qui suivent, le toucher doit être *non legato*, et varie d'un staccato léger à un staccato mordant, exécuté du bras.

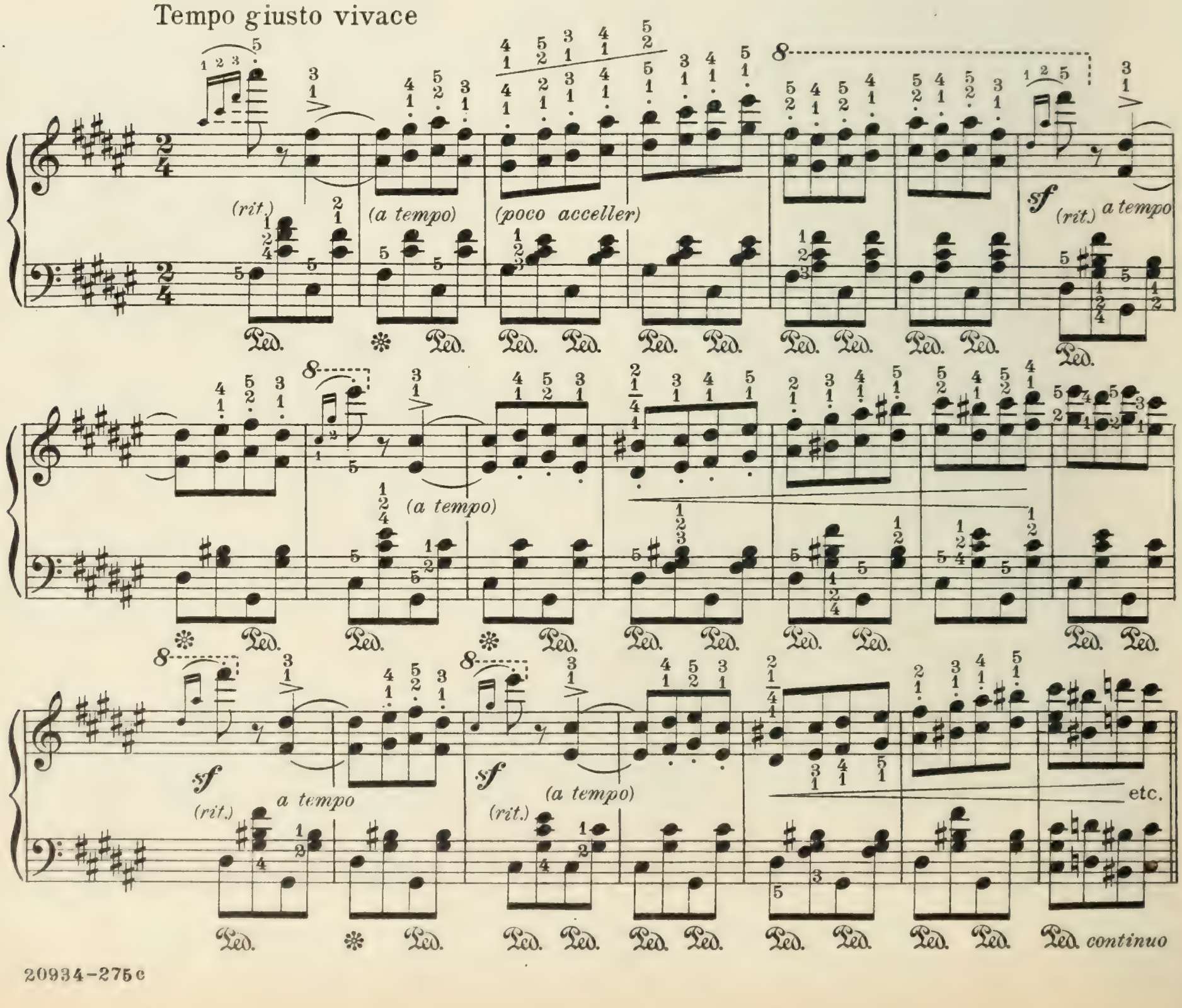
Ejemplos

Estos ejemplos demuestran claramente la ventaja de poseer varias digitaciones para las escalas en sextas. En todos los siguientes pasajes en sextas el "toucher" debe ser non legato *y varía de un staccato ligero a un staccato más vigoroso el cual es producido por el brazo.*

Rhapsody Nº 2 | *Rhapsodie Nº 2* | Rhapsodie Nº 2 | *Rapsodia Nº 2*

FRANZ LISZT

Tempo giusto vivace

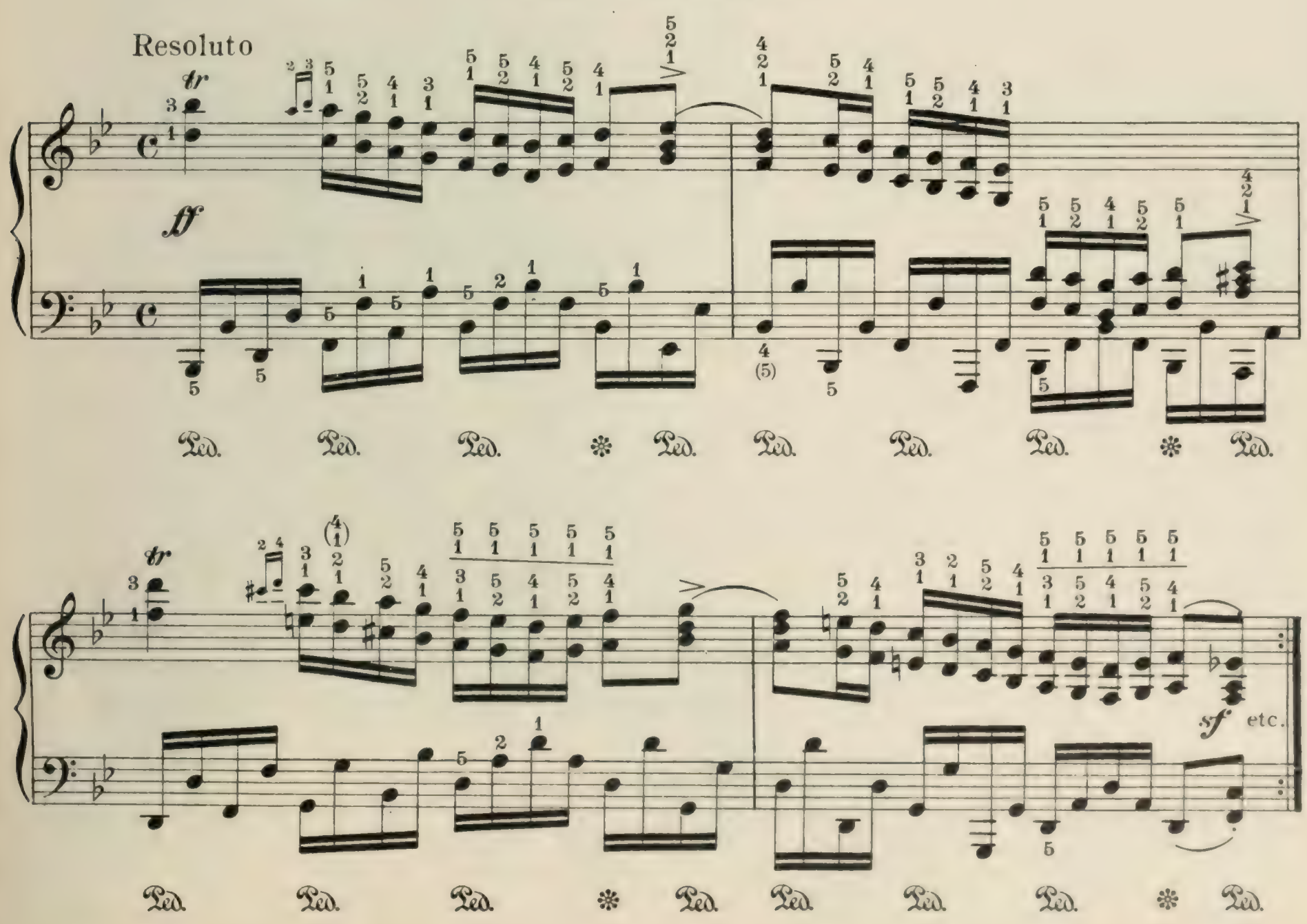


Concerto in G minor | *Konzert in G moll* | Concerto en *Sol* mineur | *Concierto en Sol menor*

C. SAINT-SAËNS

Variations and Fugue on a theme of Händel | *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel* | Variations et Fugue sur un thême de Händel | *Variaciones y Fuga sobre un tema de Hündel*

JOHANNES BRAHMS



Nocturne Op. 27, Nº 2 in D flat major | *Nocturne Op. 27, Nº 2 in Des dur* | Nocturne Op. 27, Nº 2 en *Ré* bémol majeur | *Nocturno Op. 27, Nº 2 en Re bemol mayor*

FREDERICK CHOPIN

Ballade in G minor | *Ballade in G moll* | Ballade en *sol* mineur | *Balada en Sol menor*

FREDERICK CHOPIN

Concerto in Eb major | *Konzert in Es dur* | Concerto en *Mi*♭ majeur | *Concierto en Mi*♭ *mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Mélodie Hongroise

SCHUBERT–LISZT

Tarantelle (Venezia e Napoli)

FRANZ LISZT

Concerto in D minor | *Konzert in D moll* | Concerto en *Ré* mineur | *Concierto en Re menor*

A. RUBINSTEIN

Chromatic Scale in Sixths

The many different fingerings given below indicate the wide divergence of opinion of their authors as to which is the best fingering. The reason for this is, in the main, purely physical. The best fingering for a large hand with long fingers may not, and in all probability will not, be the best fingering for a small hand with short fingers. The width, strength and suppleness of the hand, the length of the fingers and their greater or lesser stretch all play a more important role in the choice of a fingering for the chromatic scale in sixths than for the diatonic scales. Besides, many a pianist is guided solely by the consideration of obtaining as smooth a legato as possible, whereas others, realizing that chromatic sixths are usually played *non legato*, or light staccato, have only speed in view.

The conscientious student should practise diligently all the fingerings given for the chromatic scale in sixths, choosing, finally, the fingering, or fingerings (he may need more than one) that permit him to obtain either the softest and smoothest, or the most forceful and brilliant, or the most rapid execution.

Chromatische Tonleiter in Sexten

Die Anzahl verschiedener Fingersätze, welche unten angegeben wird, zeigt die weit auseinander gehenden Meinungsverschiedenheiten der Verfasser über die Wahl des besten Fingersatzes. Die Ursache ist im wesentlichen eine rein physische. Der beste Fingersatz für eine grosse Hand mit langen Fingern mag nicht der beste sein für eine kleine Hand mit kurzen Fingern. Aller Wahrscheinlichkeit wird er es nicht sein. Die Breite, Kraft und Gelenkigkeit der Hand, die Länge der Finger und ihre grössere oder geringere Spannweite spielen alle eine wichtigere Rolle bei der Wahl eines Fingersatzes für die chromatische Tonleiter in Sexten als für die diatonischen Tonleitern. Überdies lassen sich viele Pianisten ausschliesslich durch die Rücksicht auf die Erlangung eines möglichst glatten Legatos beeinflussen während andere in der Erkenntnis, dass chromatische Sexten gewöhnlich non legato *oder "leicht staccato" gespielt werden, nur auf die Schnelligkeit Wert legen.*

Der gewissenhafte Pianist sollte alle Fingersätze, welche für die chromatische Tonleiter in Sexten gegeben werden, sorgfältig üben und schliesslich den Fingersatz oder die Fingersätze (er mag mehr wie einen gebrauchen) wählen, die ihm gestatten, entweder die weichste und glatteste oder die kräftigste und brillianteste oder die schnellste Ausführung zu erreichen.

Gamme Chromatique en Sixtes

Les nombreux doigtés différents pour la gamme chromatique en sixtes, indiqués ci-dessous, montrent la grande divergence d'opinion de leurs auteurs sur ce qui constitue le meilleur doigté. La raison en est surtout physique. Le meilleur doigté pour une grande main avec de longs doigts peut ne pas être le meilleur pour une petite main aux doigts courts. Il est même probable qu'il en est ainsi. La largeur, la force et la souplesse de la main, la longueur des doigts et leur écart, tout cela joue pour le choix d'un doigté un rôle plus important dans le cas de la gamme chromatique en sixtes que dans celui de la gamme diatonique. En outre, maint auteur pédagogique se laisse guider par le seul souci d'obtenir un légato aussi lisse que possible, tandis que d'autres se rendant compte que les sixtes chromatiques se jouent d'habitude *non legato* ou staccato léger, n'ont en vue que la rapidité.

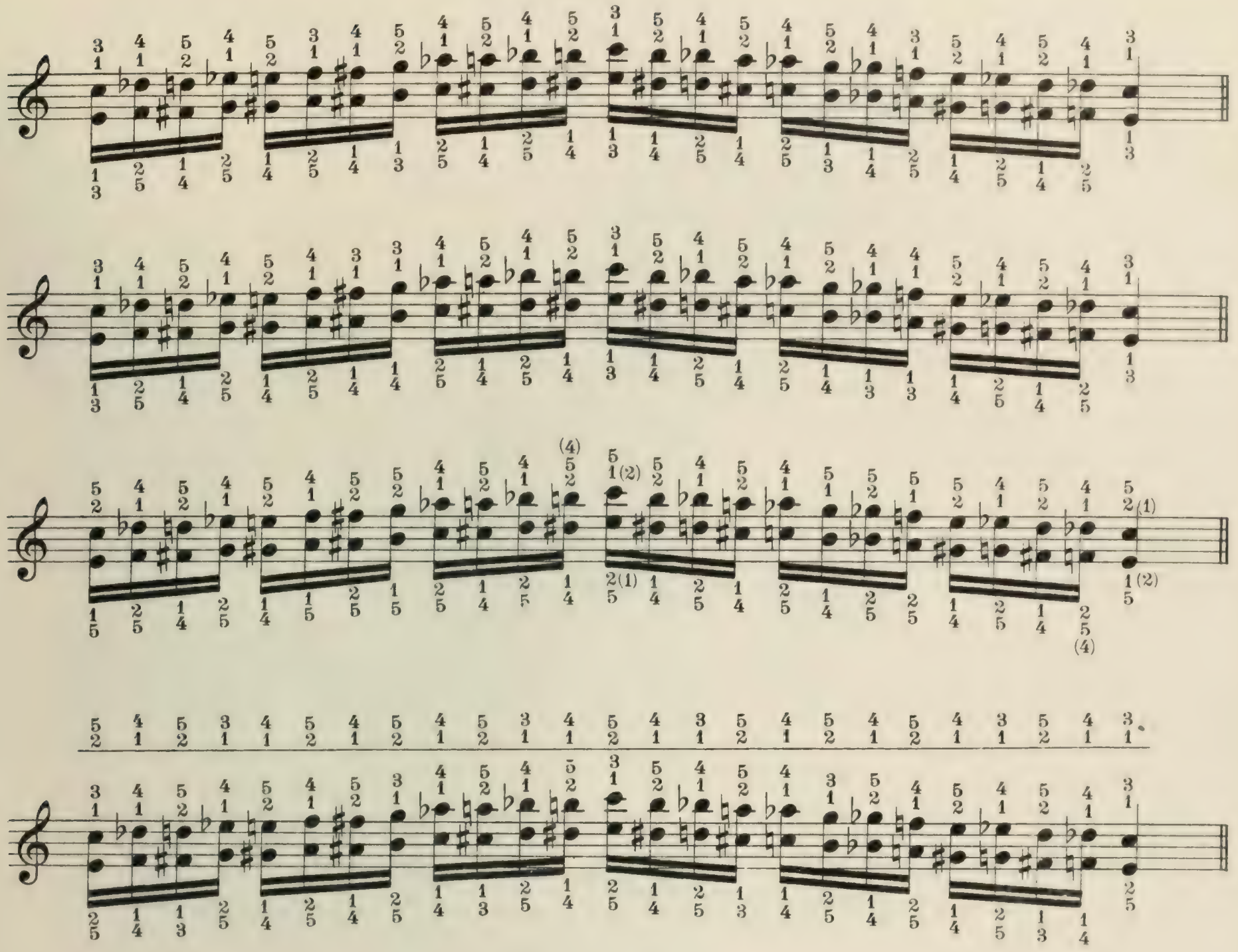
L'élève conscientieux doit travailler diligemment tous les doigtés donnés pour la gamme chromatique en sixtes pour choisir finalement le ou les doigtés (il se peut qu'il lui en faille plus d'un) qui lui permettront d'obtenir soit l'exécution la plus douce et la plus lisse, soit la plus puissante et la plus brillante, soit la plus rapide.

Escala Cromática en Sextas

Las numerosas diferentes digitaciones dadas más adelante muestran la variedad de opiniones de sus autores, en lo que se refiere a la mejor digitación. Esto se debe, principalmente, a razones físicas. La mejor digitación para una mano grande con dedos largos puede no serlo para una mano pequeña con dedos cortos; lo probable es que no lo sea. La anchura, fuerza y flexibilidad de la mano, el largo de los dedos y su mayor o menor extensión entre sí, son factores más importantes en la selección de una digitación para la escala cromática en sextas, que para las escalas diatónicas. Además ciertos pianistas se guian únicamente por el deseo de obtener un legato tan unido como sea posible, mientras que otros, dándose cuenta de que las sextas cromáticas se tocan generalmente non legato, *o staccato ligero, solo se rijen por el punto de vista de la rapidez.*

El pianista aplicado debe practicar con interés todas las digitaciones que se dan para la escala cromática en sextas, y escojer, al fin, la digitación o digitaciones (pueden requerirse más de una) que le permitan obtener la ejecución más suave y unida o la más fuerte y brillante, o la más rápida.

Minor Sixths | *Kleine Sexten* | Sixtes Mineures | *Sextas Menores*



Major Sixths | *Grosse Sexten* | Sixtes Majeures | *Sextas Mayores*

*) Published also by Busoni in his edition of the "Well Tempered Clavichord" of Bach.

*) *Ebenfalls von Busoni in seiner Ausgabe des "Wohl-temperirten Klavier" von Bach veröffentlicht.*

*) Publié également par Busoni dans son édition du "Clavecin bien tempéré" de Bach.

*) *Publicado también por Busoni en su edición del "Clavicordio bien atemperado" de Bach.*

Minor Sixths
Kleine Sexten
Sixtes mineures
Sextas menores

C. Klindworth

Minor Sixths
Kleine Sexten
Sixtes mineures
Sextas menores

Theodore Kullak

Minor Sixths
Kleine Sexten
Sixtes mineures
Sextas menores

F. Chopin

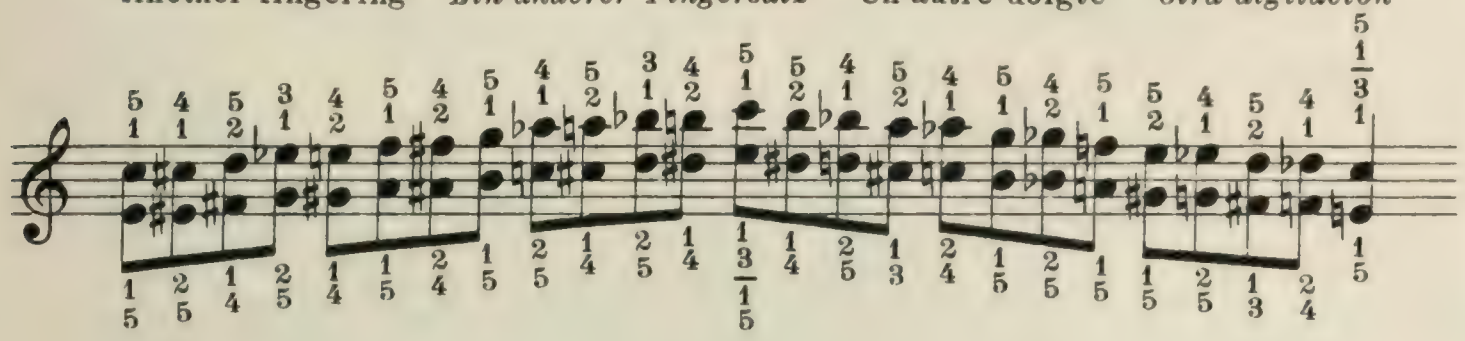
Plaidy

Minor Sixths
Kleine Sexten
Sixtes mineures
Sextas menores

Franz Liszt

Minor Sixths – *Kleine Sexten* – Sixtes mineures – *Sextas menores*

Another fingering – *Ein anderer Fingersatz* – Un autre doigté – *Otra digitación*



M. Moszkowski

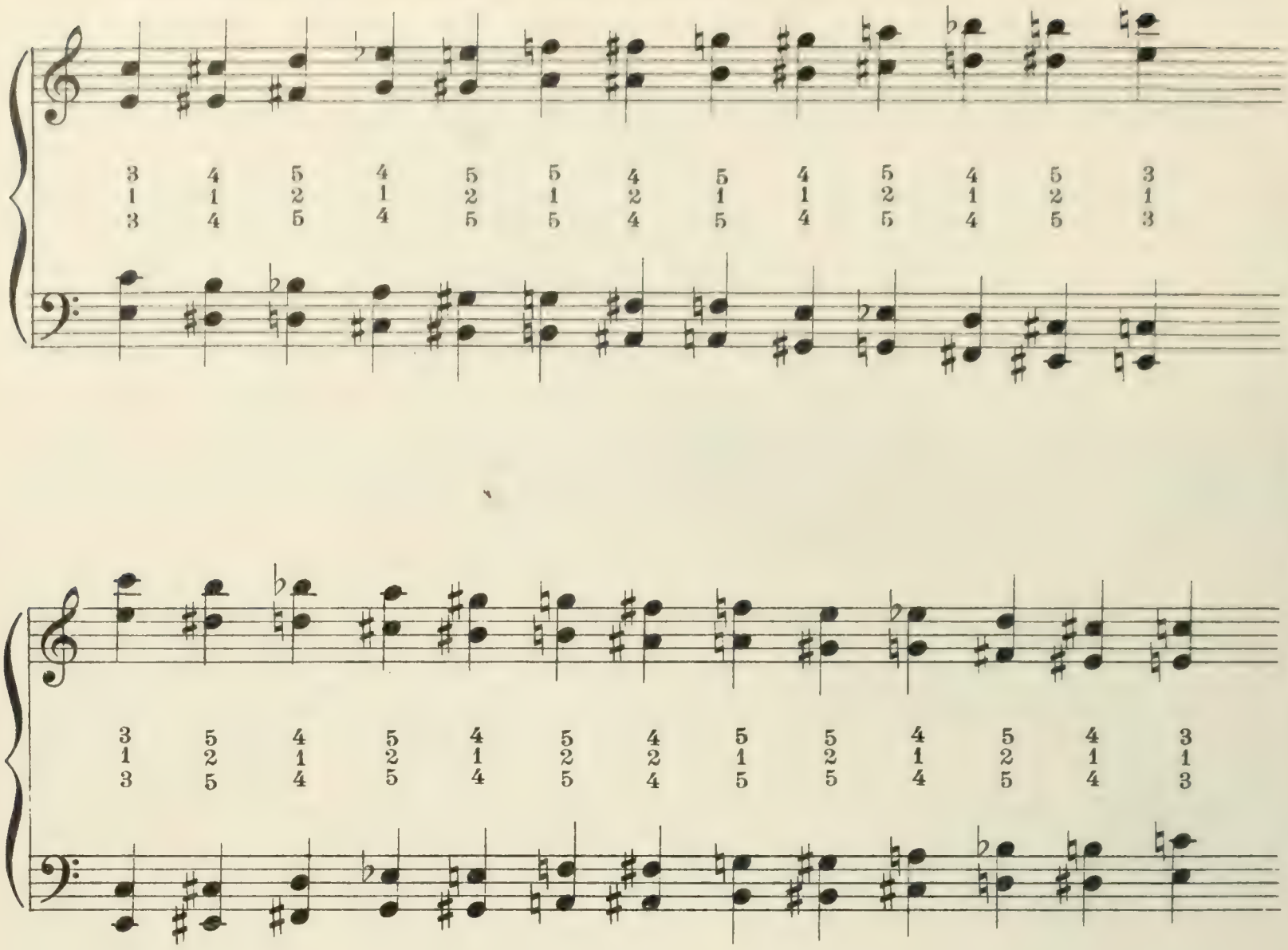
Major Sixths – *Grosse Sexten* – Sixtes majeures – *Sextas mayores*

Minor Sixths – *Kleine Sexten* – Sixtes mineures – *Sextas menores*

Major Sixths – *Grosse Sexten* – Sixtes majeures – *Sextas mayores*

M. Rosenthal–Schytte

Minor Sixths — *Kleine Sexten* — Sixtes mineures — *Sextas menores*

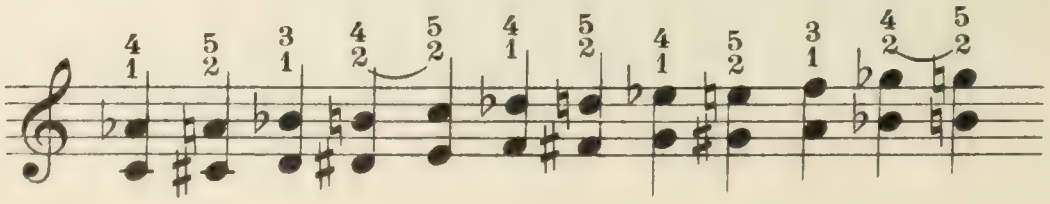


I. Philipp

Major Sixths — *Grosse Sexten* — Sixtes majeures — *Sextas mayores*

I. Philipp

Minor Sixths
Kleine Sexten
Sixtes mineures
Sextas menores



F. Busoni

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Etude Op. **25**, № **8**	*Etüde Op. 25, № 8*	Étude Op. **25**, № **8**	*Estudio Op. 25, № 8*

FREDERICK CHOPIN

The shadings given in parenthesis heighten the effect of these runs.	*Mit den zwischen Klammern angegebenen Schattierungen wird der Effekt dieser Passagen noch erhöht.*	Les nuances indiquées entre parenthèses augmentent encore l'effet de ces traits	*Los matices que aparecen entre paréntesis aumentan el efecto de estos pasajes.*

Soirée de Vienne Nº 6

SCHUBERT–LISZT

Allegro *(Tempo di Valse)*

Carnaval de Pesth (Rhapsodie Nº 9)

FRANZ LISZT

Allegretto

Soirée de Vienne Nº 9

SCHUBERT – LISZT

Andantino

Broken Sixths

Practise them carefully; the reward will be stronger and more supple wrists, velocity and endurance in the playing of sixths.

Gebrochene Sexten

Es empfiehlt sich sie fleissig zu üben; denn man wird durch grössere Kraft und Lockerheit der Handgelenke sowie Schnelligkeit und Ausdauer im Spielen der Sexten belohnt.

Sixtes brisées

A étudier en conscience; on en sera récompensé par des poignets plus forts et plus souples, et par la rapidité et l'endurance dans les sixtes.

Sextas quebradas

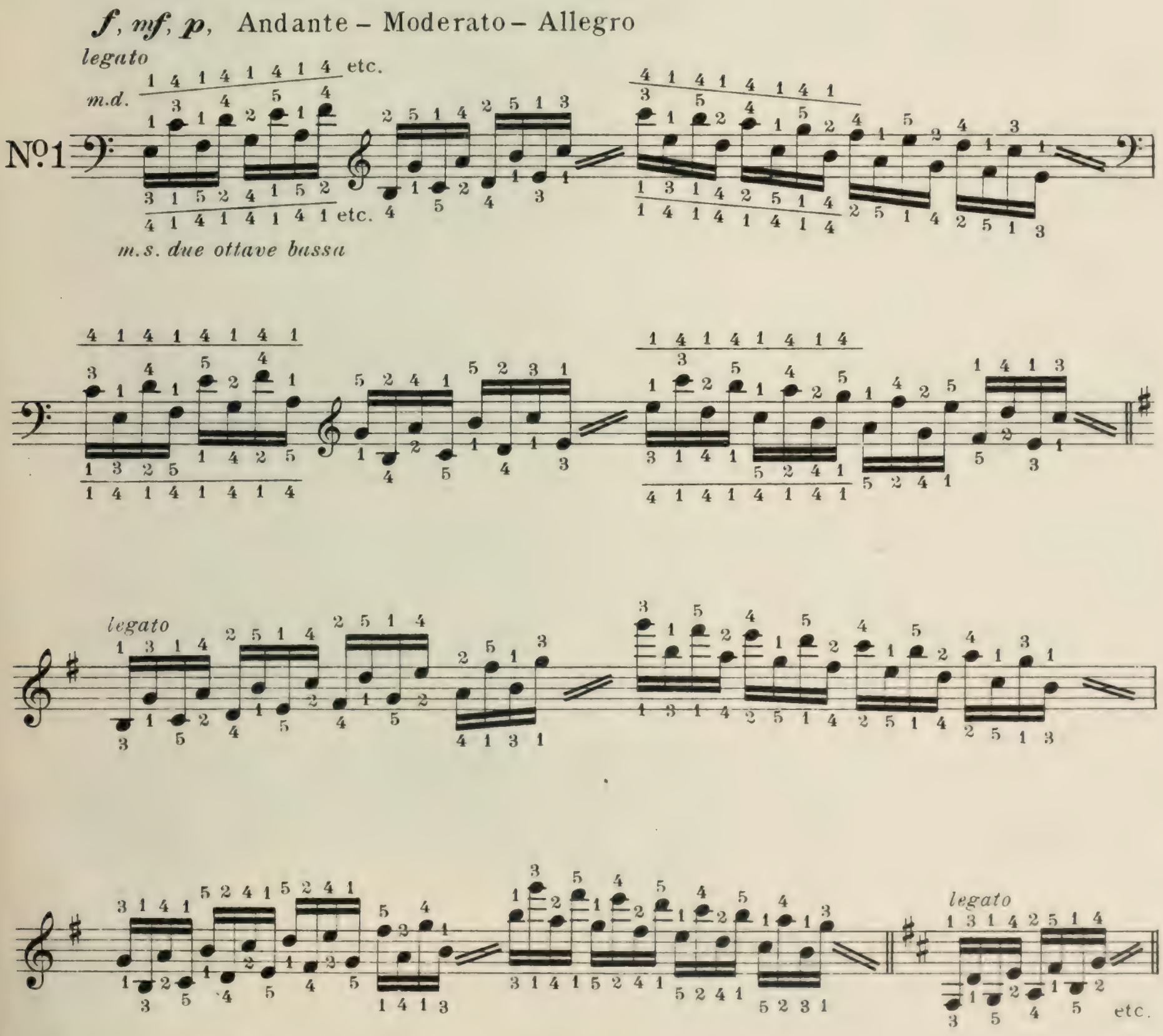
Estúdiense con buena voluntad; la recompensa será muñecas más fuertas y más flexibles, rapidez y endurancia en el juego de sextas.

Diatonic Scales in broken Sixths (Czerny fingering.)

Diatonische Tonleitern in gebrochenen Sexten (Czerny Fingersatz)

Gammes diatoniques en sixtes brisées (doigté de Czerny.)

Escalas diatónicas en sextas quebradas (digitación de Czerny.)



Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Chromatic Scales and Arpeggios in broken Sixths.

Chromatische Tonleitern und Arpeggien in gebrochenen Sexten.

Gammes chromatiques et arpèges en sixtes brisées.

Escalas cromáticas y arpegios en sextas quebradas.

legato

m.s. due ottave bassa

legato

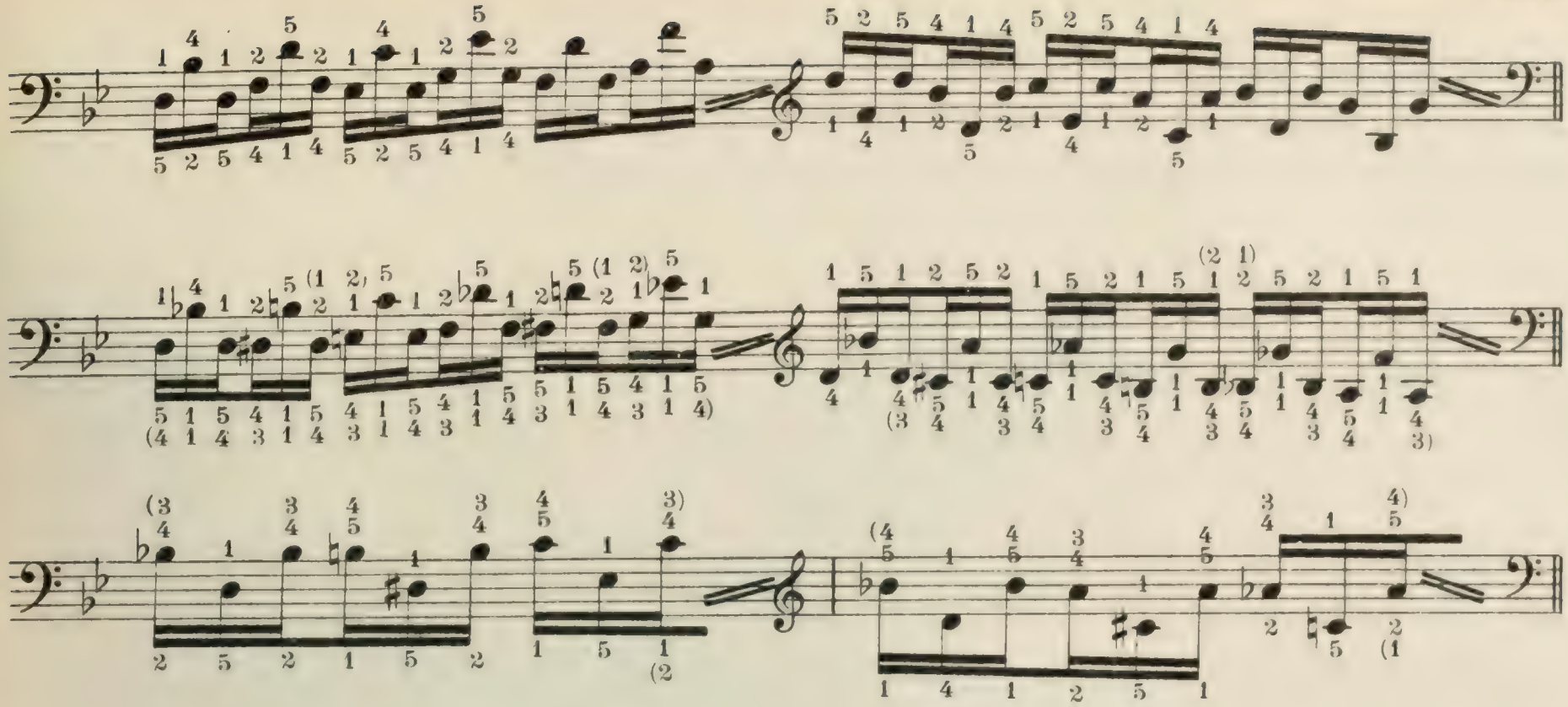
legato

legato

legato

legato

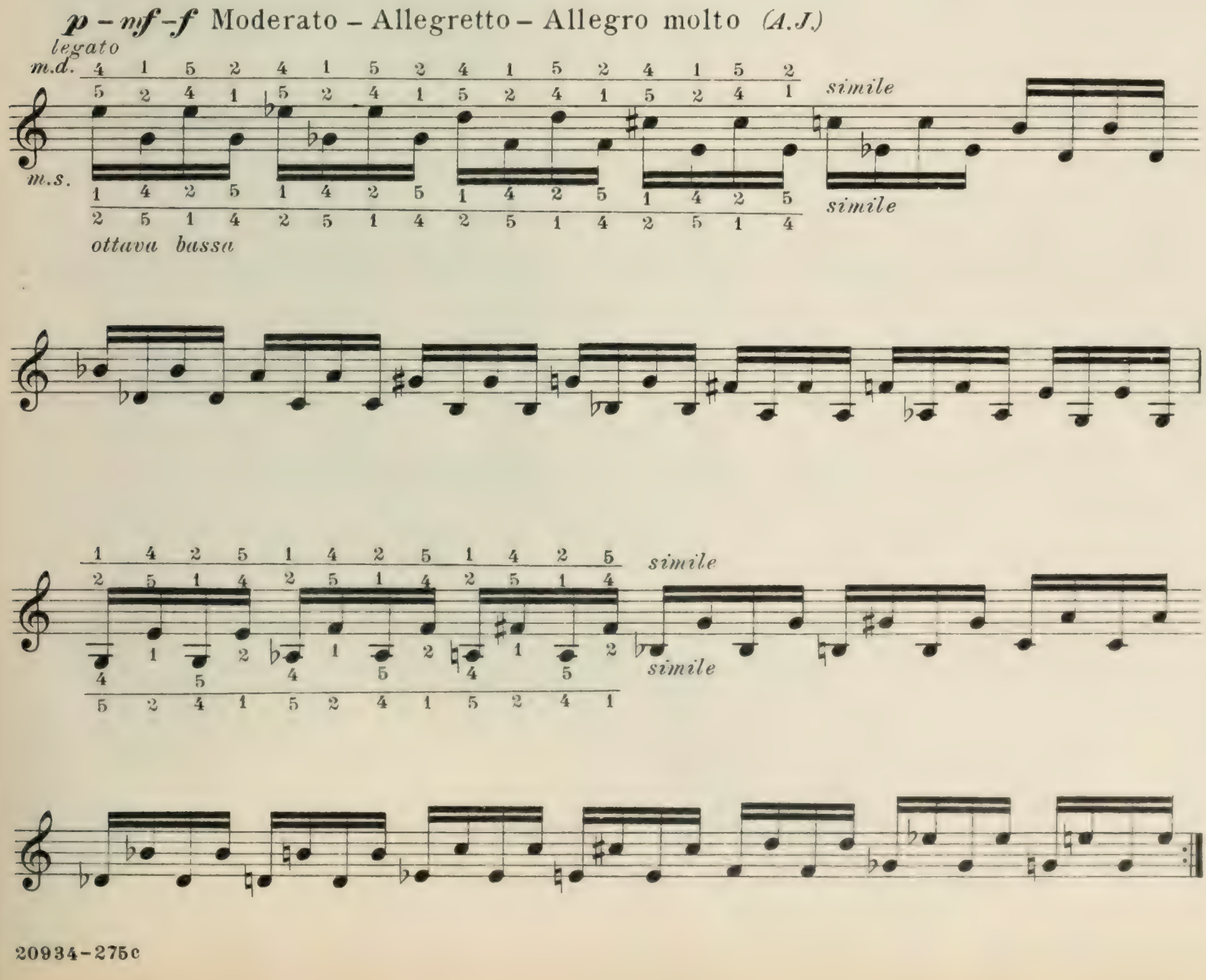
legato



Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

IGNAZ FRIEDMAN

p – mf – f Moderato – Allegretto – Allegro molto *(A.J.)*



simile

simile

simile

simile

Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

LEOPOLD GODOWSKY

legato e poi staccato (A.J.)

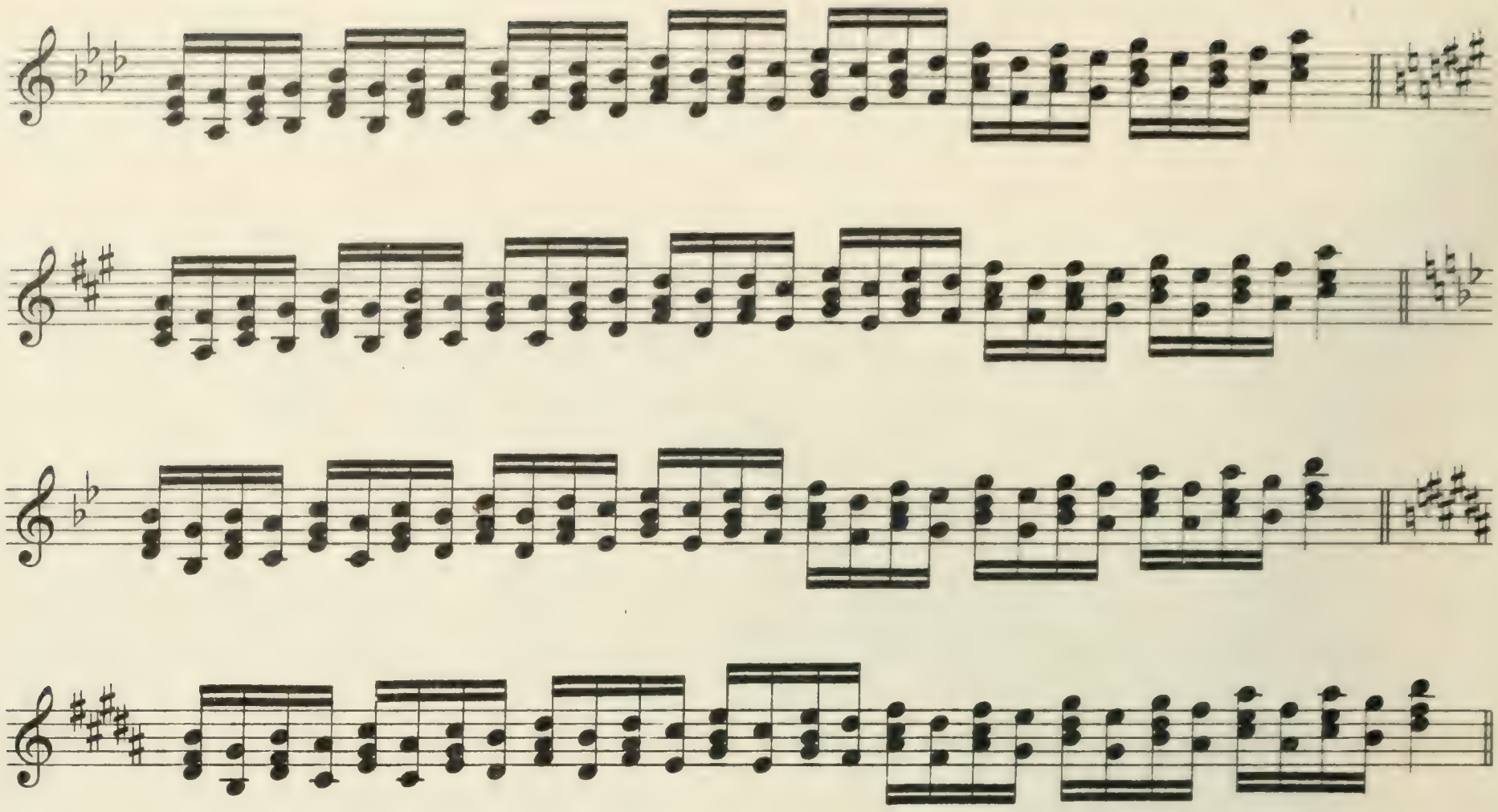
Nº 1

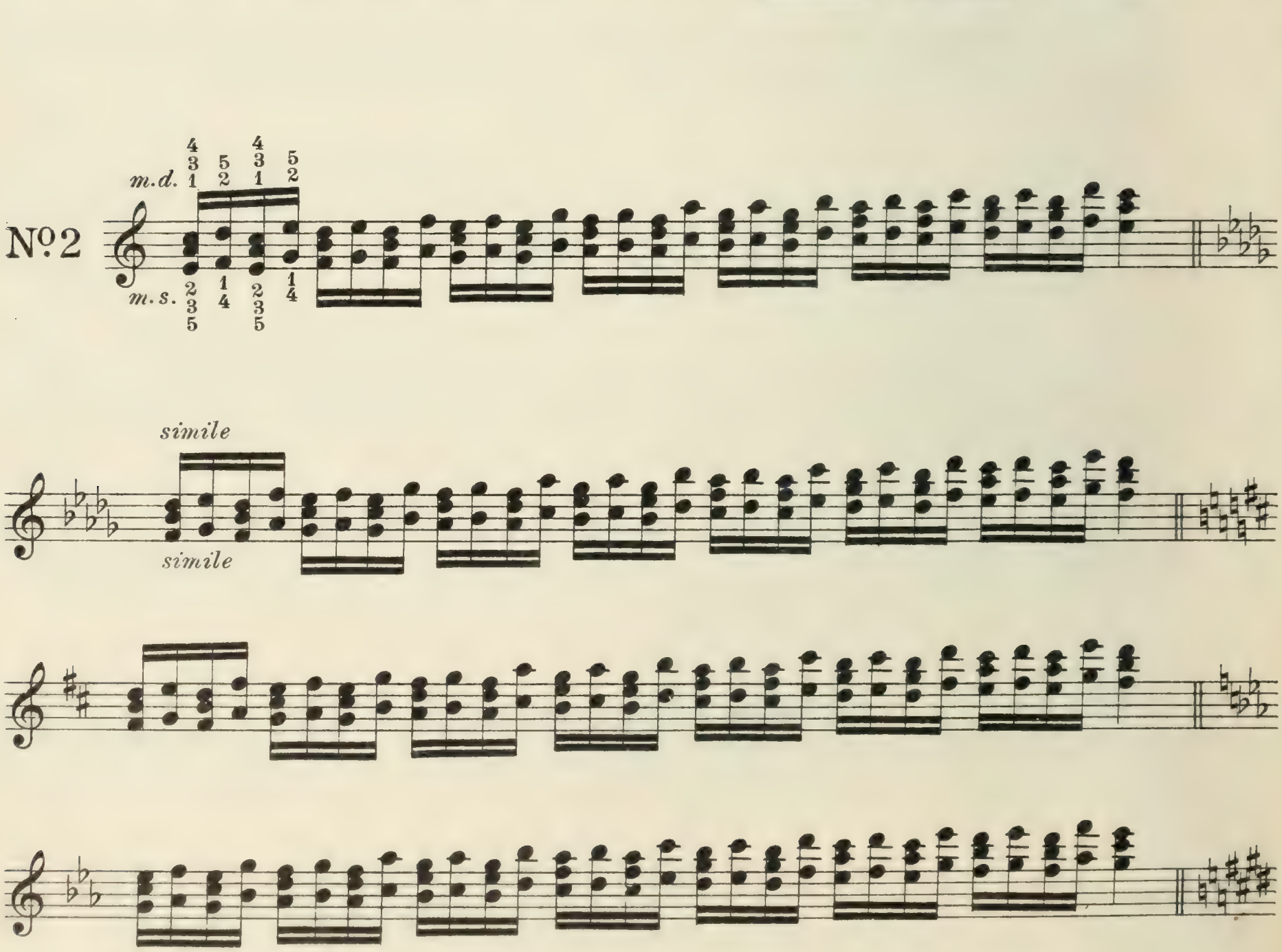
m.d. 5 3 2 | 4 1 | 5 3 2 | 4 1 | 5 3 2 | 4 1 | 5 3 2 | 4 1 *simile*

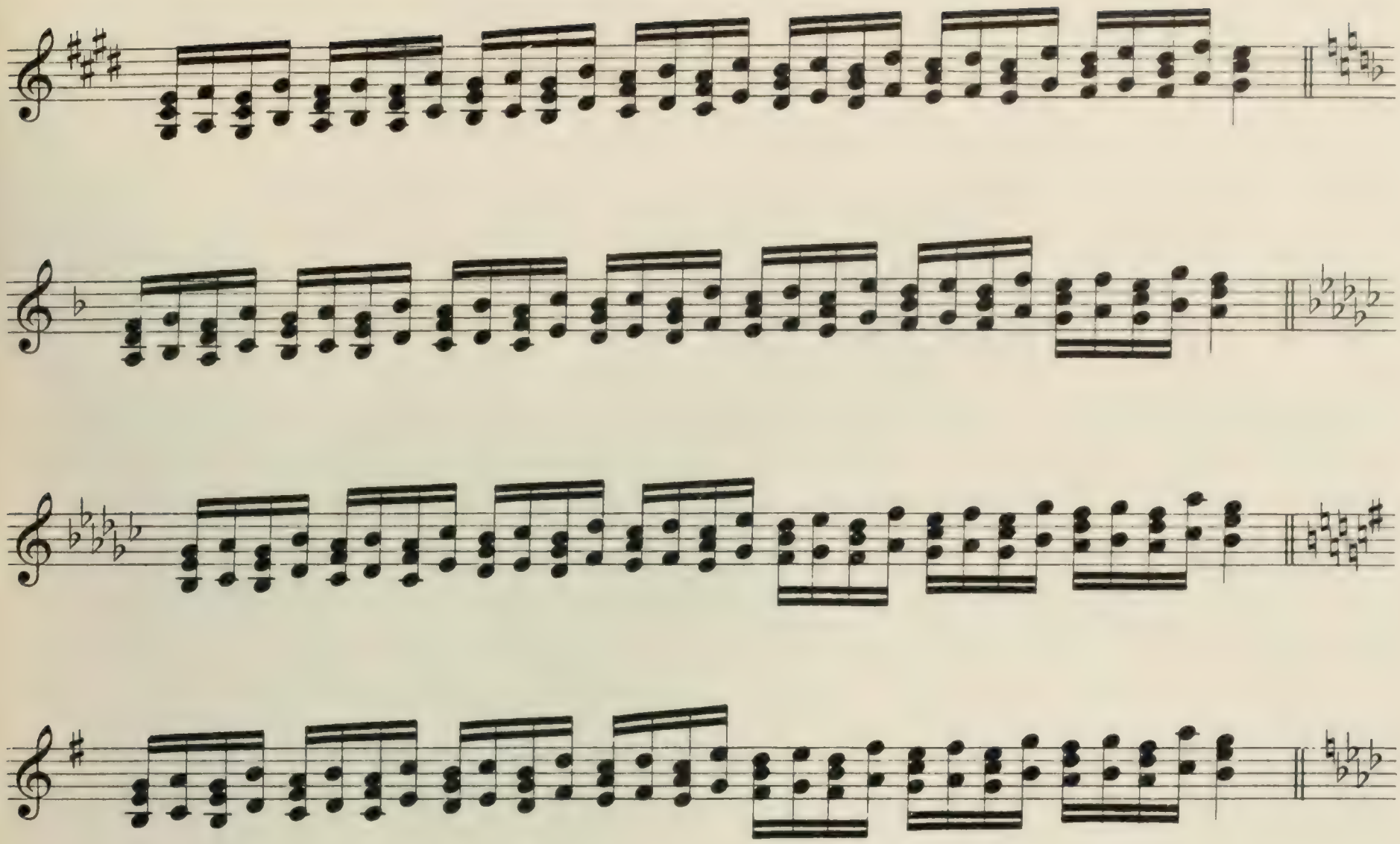
m.s. 1 3 4 | 2 5 | 1 3 4 | 2 5 | 1 3 4 | 2 5 | 1 3 4 | 2 5 *simile*

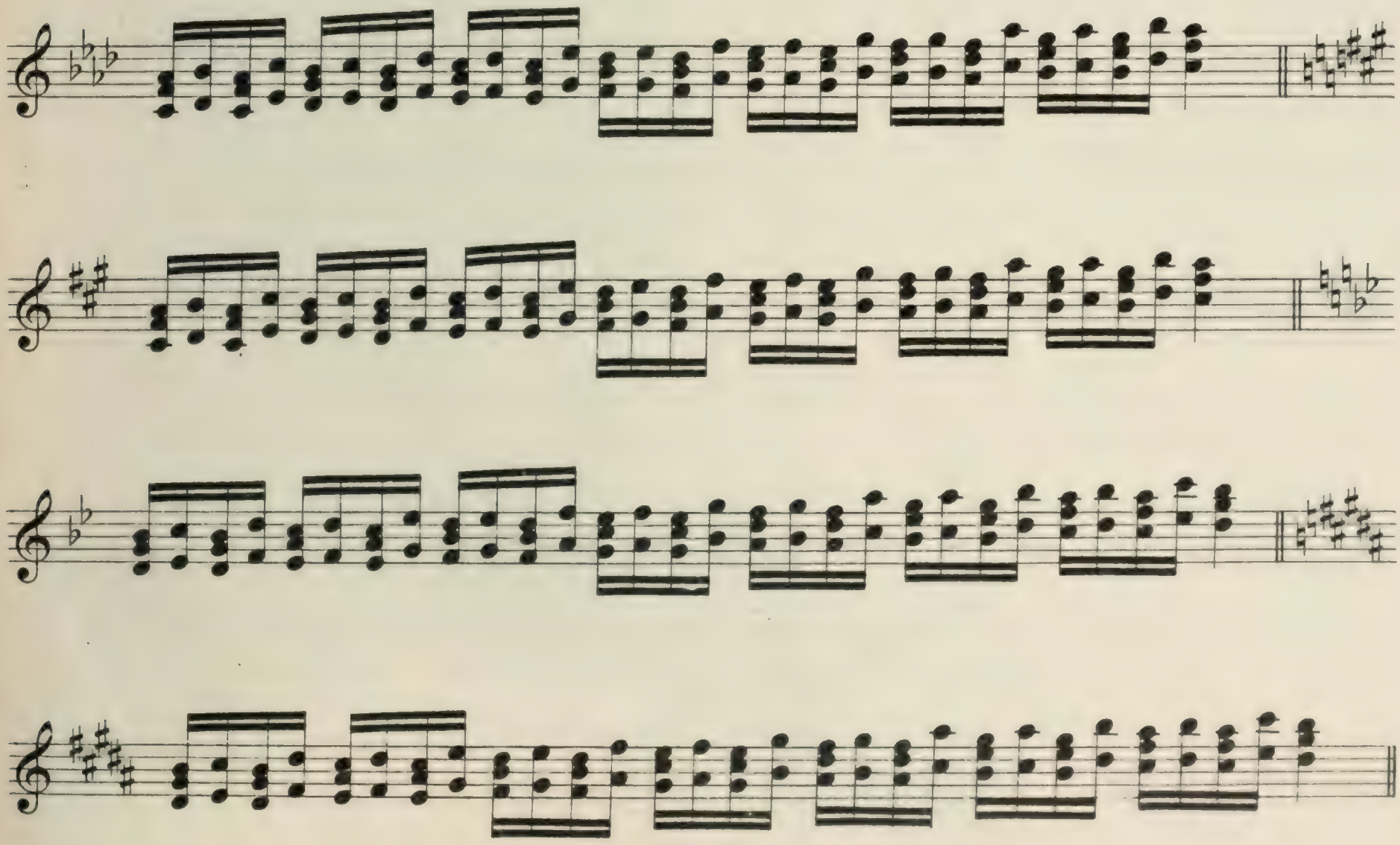
simile

simile




Nº2
m.d.
4 3 1
5 2
4 3 1
5 2
m.s.
2 3 5
1 4
2 3 5
1 4
simile
simile





Der Lindenbaum (The Linden Tree)

SCHUBERT–LISZT

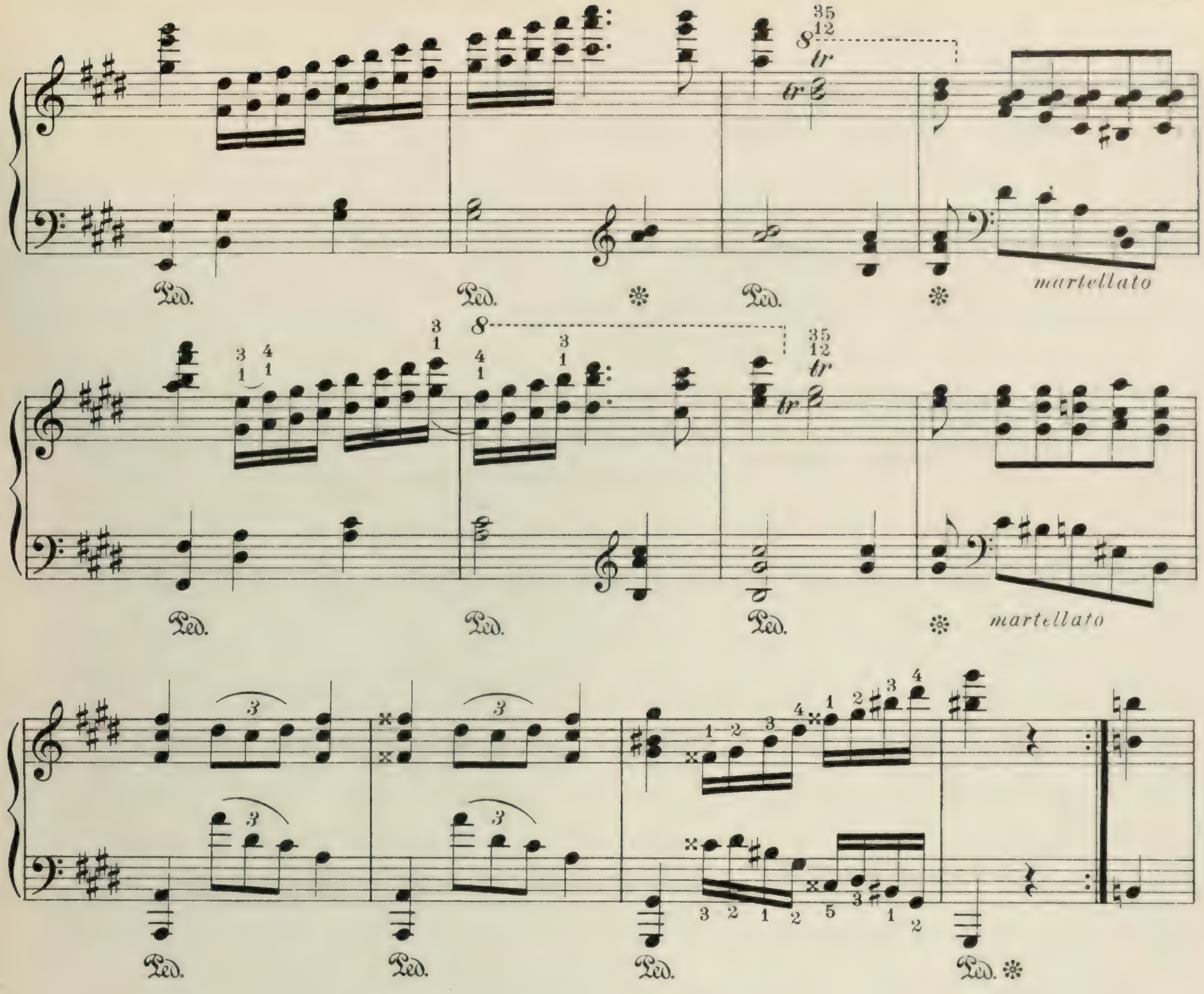
Original Exercises, in form of variations in counterpoint on two themes of the "Blue Danube" Waltz, of Johann Strauss, written expressly for this work, by

Originalübungen, in Form von kontrapunktischen Variationen über zwei Themen aus dem "blauen Donau" Waltzer, von Johann Strauss, eigens fur dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, en forme de variations contrapointiques sur deux thêmes du "Danube bleu" de Johann Strauss, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, en forma de variaciones contrapúnticas sobre dos temas del "Danubio azul" de Johann Strauss, escritos especialmente para esta obra, por

MORIZ ROSENTHAL



Tarentelle (Venezia e Napoli)

FRANZ LISZT

dimin.

perdendo

etc.

Ped.

Prelude in B♭ minor | *Präludium in B moll* | Prélude en *Si*♭ mineur | *Preludio en Si*♭ *menor*

FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco

ff

etc.

Ped. Ped. ✻

Berceuse

FREDERICK CHOPIN

Andante

mp

pp

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.

8

pp

etc.

Concert Etude in F minor | *Konzert Etüde in F moll* | Étude de concert en *fa* mineur | *Estudio de Concierto en Fa menor*

FRANZ LISZT

Quasi allegretto

leggiero con grazia

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

etc.

Concerto in E minor | *Konzert in E moll* | Concerto en *Mi* mineur | *Concierto en Mi menor*

EMIL von SAUER

Un poco meno vivace ♩. = 108

(*mf*)

sf etc.

By permission of Schott's Söhne, Mainz.

Arpeggios in Sixths

Their study develops speed of eye, technical accuracy and heightens the virtuosity in the playing of sixths.

Arpeggien in Sexten

Das Studium derselben entwickelt Schnelligkeit des Auges, technische Treffsicherheit und erhöht die Virtuosität im Spielen von Sexten.

Arpèges en Sixtes

On développe, en les étudiant, la rapidité du regard, la sûreté de la technique et on augmente la virtuosité dans le jeu de sixtes.

Arpegios en Sextas

El estudiarlos desarrolla rapidez de la vista, seguridad de la técnica y aumenta la virtuosidad en el juego de sextas.

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Rhapsody No 11	*Rhapsodie No 11*	Rhapsodie No 11	*Rapsodia No 11*

FRANZ LISZT

Concerto in G minor | *Konzert in G moll* | Concerto en *sol* mineur | *Concierto en Sol menor*

CAMILLE SAINT-SAËNS

Un poco animato

etc.

Etude Op. 25, Nº 2 of Chopin, arranged by Brahms.

Etüde Op. 25, Nº 2 von Chopin, arrangirt von Brahms.

Étude Op. 25, Nº 2 de Chopin, arrangée par Brahms.

Estudio Op. 25, Nº 2 de Chopin, arreglado por Brahms.

Presto ♩ = 112

etc.

etc.

Papillons*)

MORIZ ROSENTHAL

Vivace e leggiero

mf *legato* *dim.* *cresc.* *ritard.*

etc.

*) By permission of Adolph Fürstner, Berlin, Germany

Turns

Turns develop speed and nimbleness. This applies especially to the turns in sixths.

Doppelschläge

Doppelschläge entwickeln Schnelligkeit und Beweglichkeit; dies gilt namentlich für die Doppelschläge in Sexten.

Mordents Circulaires

Les mordents circulaires développent vitesse et agilité. Ceci s'applique plus particulièrement aux mordents circulaires en sixtes.

Mordentes Circulares

Los mordentes circulares desarrollan rapidez y agilidad. Esto se aplica sobre todo a los mordentes circulares en sextas.

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Rhapsody Nº 11	*Rhapsodie Nº 11*	Rhapsodie Nº 11	*Rapsodia Nº 11*

FRANZ LISZT

Tarentelle (Venezia e Napoli)

FRANZ LISZT

Fantasy in F minor	*Phantasie in F moll*	Fantaisie en *fa* mineur	*Fantasía en Fa menor*

FREDERICK CHOPIN

Repeating Sixths

The following fingerings facilitate often the execution of repetitions in sixths, which otherwise have to be executed through wrist work.

Repetierende Sexten

Das Üben der folgenden Fingersätze erleichtert oft die Ausführung von repetierenden Sexten, welche sonst durch die Arbeit des Handgelenks bewältigt werden müssten.

Sixtes répétées

L'emploi des doigtés suivants rend souvent plus facile l'éxécution des répétitions en sixtes qui, autrement, doivent être faites du poignet.

Repeticiones en Sextas

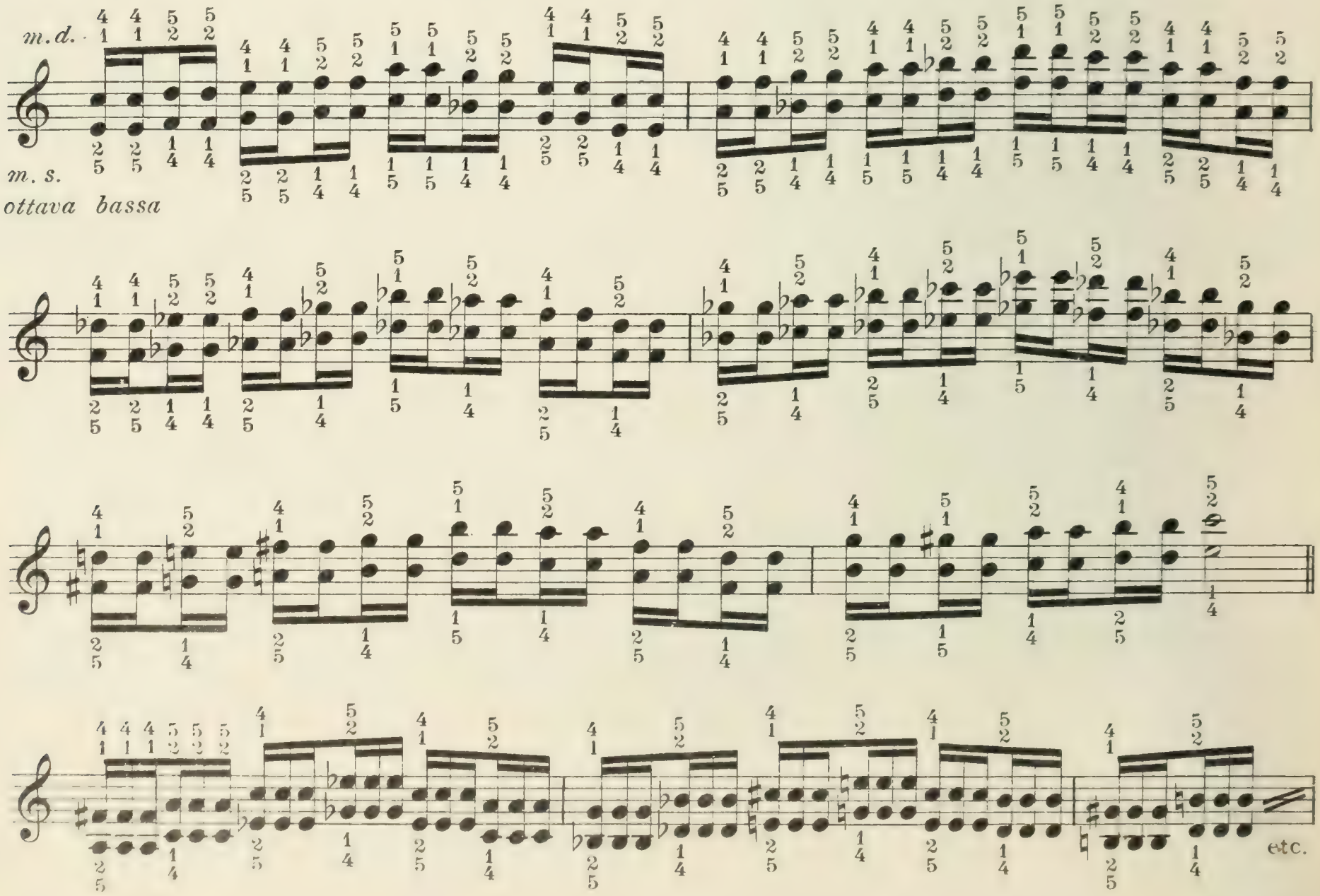
Las digitaciones siguientes a veces facilitan la ejecución de las repeticiones en sextas. Sin estas digitaciones habria que tocarlas de la muñeca.

Wrist staccato

Staccato des Gelenkes

Staccato du poignet

Staccato de la muñeca



Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Concerto in D minor	*Konzert in D moll*	Concerto en *Ré* mineur	*Concierto en Re menor*

J. BRAHMS

Trills in Sixths

Their execution in a rapid movement requires high virtuosity, which may be attained by a conscientious study of the following exercises.

Triller in Sexten

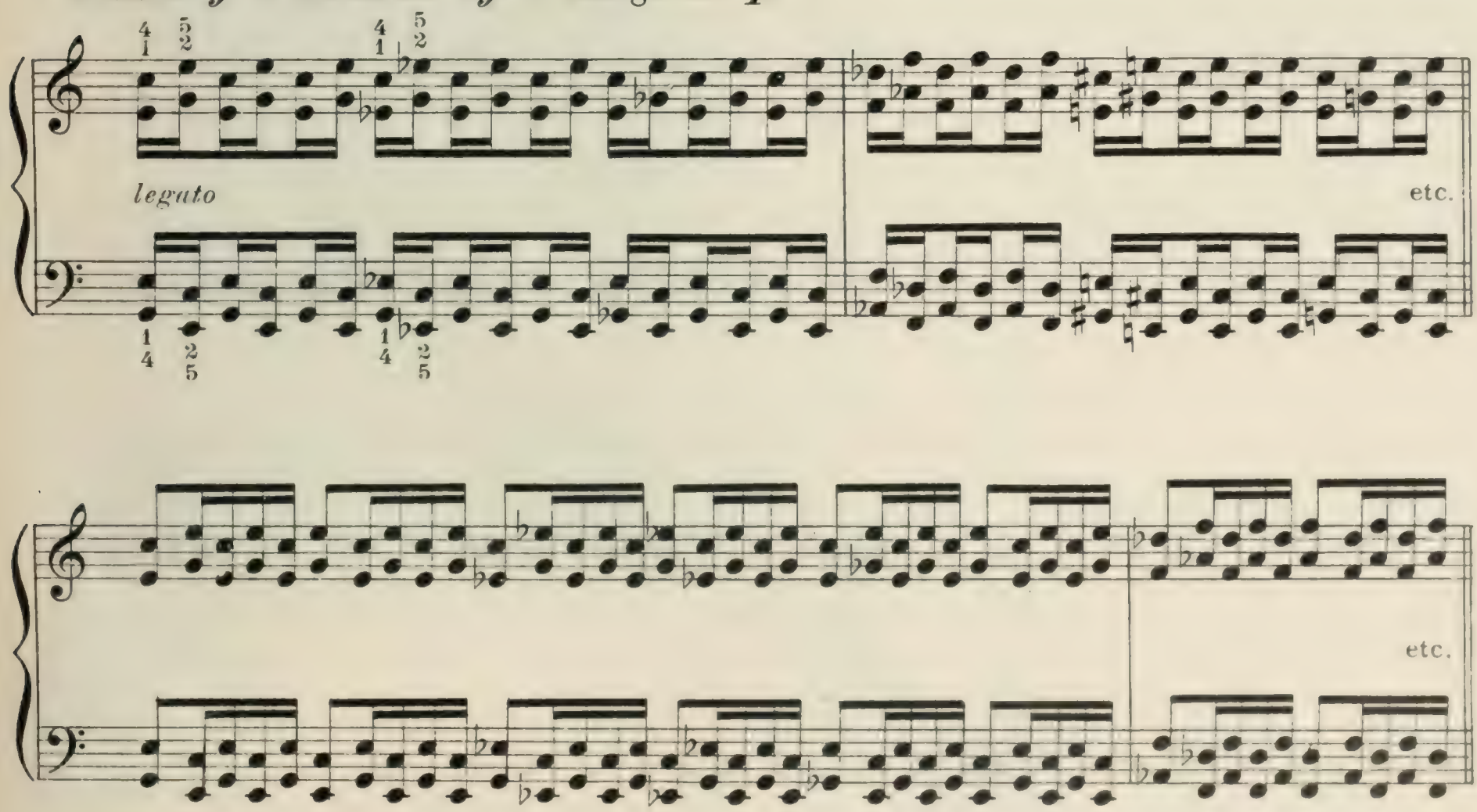
Ihre Ausführung in einem raschen Tempo erfordert hohe Virtuosität, welche durch gewissenhaftes Einüben der folgenden Übungen erreicht werden kann.

Trilles en Sixtes

Leur exécution dans un mouvement rapide requiert une haute virtuosité. Elle peut être obtenue par une étude consciencieuse des exercices suivants.

Trinos en Sextas

Su ejecución en un movimiento rápido requiere alta virtuosidad, la cual puede adquirirse estudiando los ejercicios siguientes con mucha aplicación.



m. d.

m.s. due ottave bassa

etc.

m.d.

m.s.

Preparatory Exercises for the Variations of Brahms on a theme of Paganini.

Vorübungen zu den Variationen von Brahms über ein Thema von Paganini.

Exercices préparatoires pour les Variations de Brahms sur un thème de Paganini.

Ejercicios preparatorios para las Variaciones de Brahms sobre un tema de Paganini.

Andante *f* – Moderato *mf* – Allegro *p*

legato
m.d.
m.s.
due ottave bassa

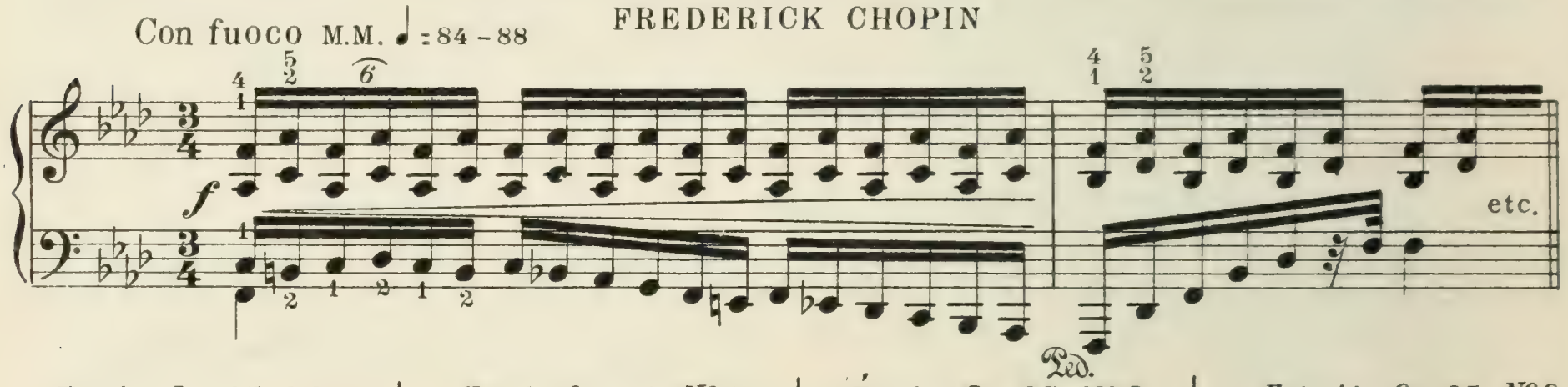
etc.

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Concert Etude Op. **24**, Nº **1**	*Konzert Etüde Op. 24, Nº 1*	Étude de Concert Op. **24**, Nº **1**	*Estudio de Concierto Op. 24, Nº 1*

M. MOSZKOWSKI

Nocturne in F major	*Nocturne in F dur*	Nocturne en *Fa* majeur	*Nocturno en Fa mayor*

FREDERICK CHOPIN



Etude Op. **25**, Nº **8**	*Etüde Op. 25, Nº 8*	Étude Op. **25**, Nº **8**	*Estudio Op. 25, Nº 8*

FREDERICK CHOPIN

FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)

ISIDOR PHILIPI

(Photo by Benjamin, Paris, France)

Partial (or blind) Sixths

He who seeks mastery in piano playing should not neglect practising blind sixths, as well as the alternating sixths given in this chapter. If rightly executed blind sixths give to the ear the impression of full, real sixths.

Blinde Sexten

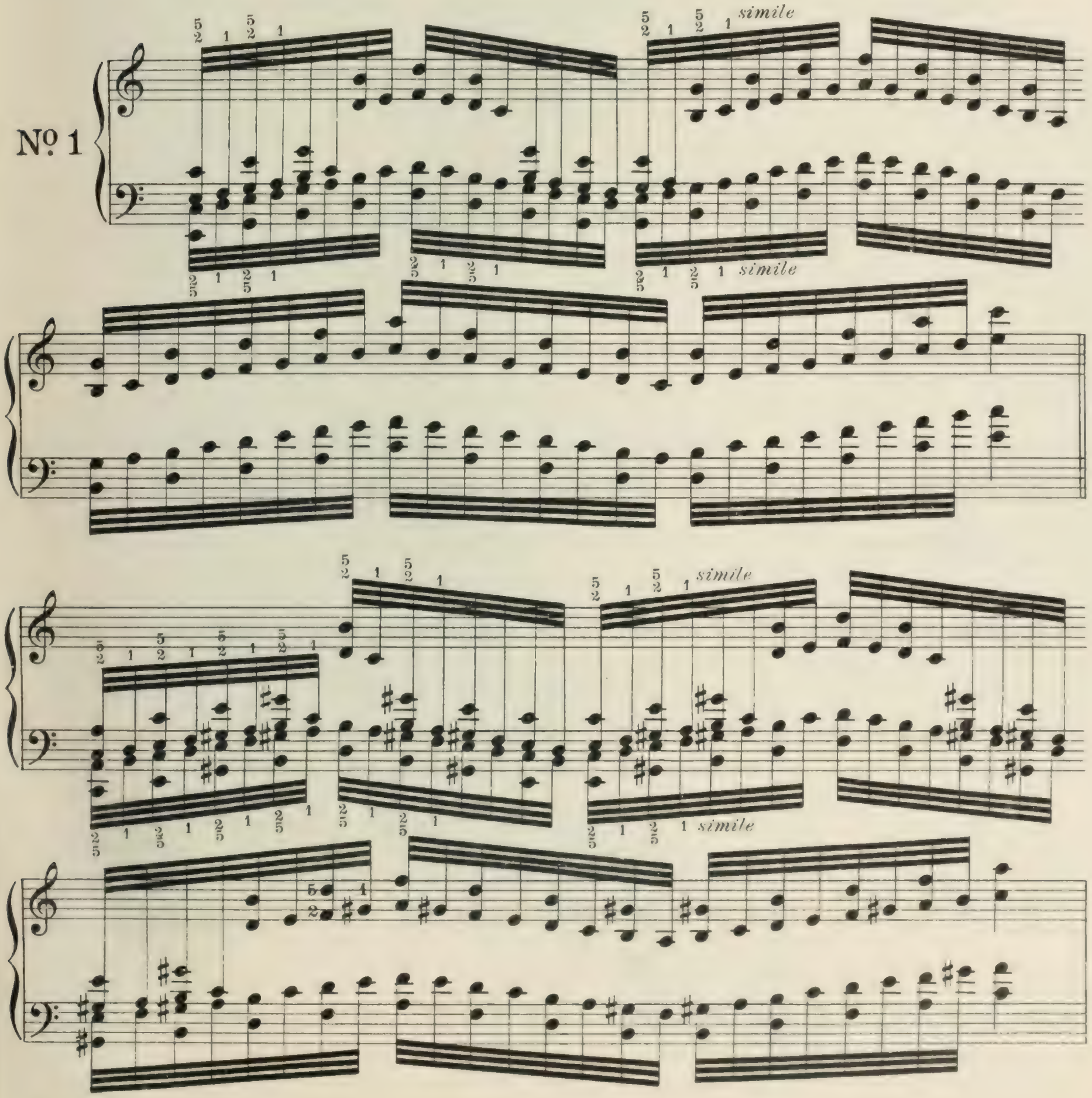
Wer die Meisterschaft im Klavierspiel zu erlangen sucht, wird weder das Üben von blinden Sexten noch die in diesem Kapitel angegebenen ablösenden Sexten vernachlässigen. Die blinden Sexten, wenn richtig ausgeführt, geben dem Ohr durchaus den Eindruck von vollen wirklichen Sexten.

Sixtes Partielles

Quiconque aspire à la maîtrise du piano ne laissera pas d'étudier les sixtes partielles et alternantes, données dans ce chapitre. Les sixtes partielles, lorsqu'elles sont bien exécutées, produisent à l'oreille l'effet de sixtes complètes et réelles.

Sextas Parciales

Quien aspire a la maestría del piano no debe dejar de estudiar las sextas parciales y las alternantes que se dan en este capítulo. Cuando están bien ejecutadas las sextas parciales dan al oído el efecto de sextas completas y verdaderas.



Nº 2

simile

simile

simile

simile

No. 3

No. 4

No. 5

No. 6

Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

Concerto Op. 33 | *Konzert Op. 33* | Concerto Op. 33 | *Concierto Op. 33*

ANTONIN DVOŘÁK *)

Allegro

fz cresc.

tr

fff

Ped.

Better thus
Besser so
Mieux ainsi
Mejor asi
(A.J.)

etc.

*) By permission of Breitkopf and Haertel, Leipsic, Germany

Rhapsodie Espagnole

FRANZ LISZT

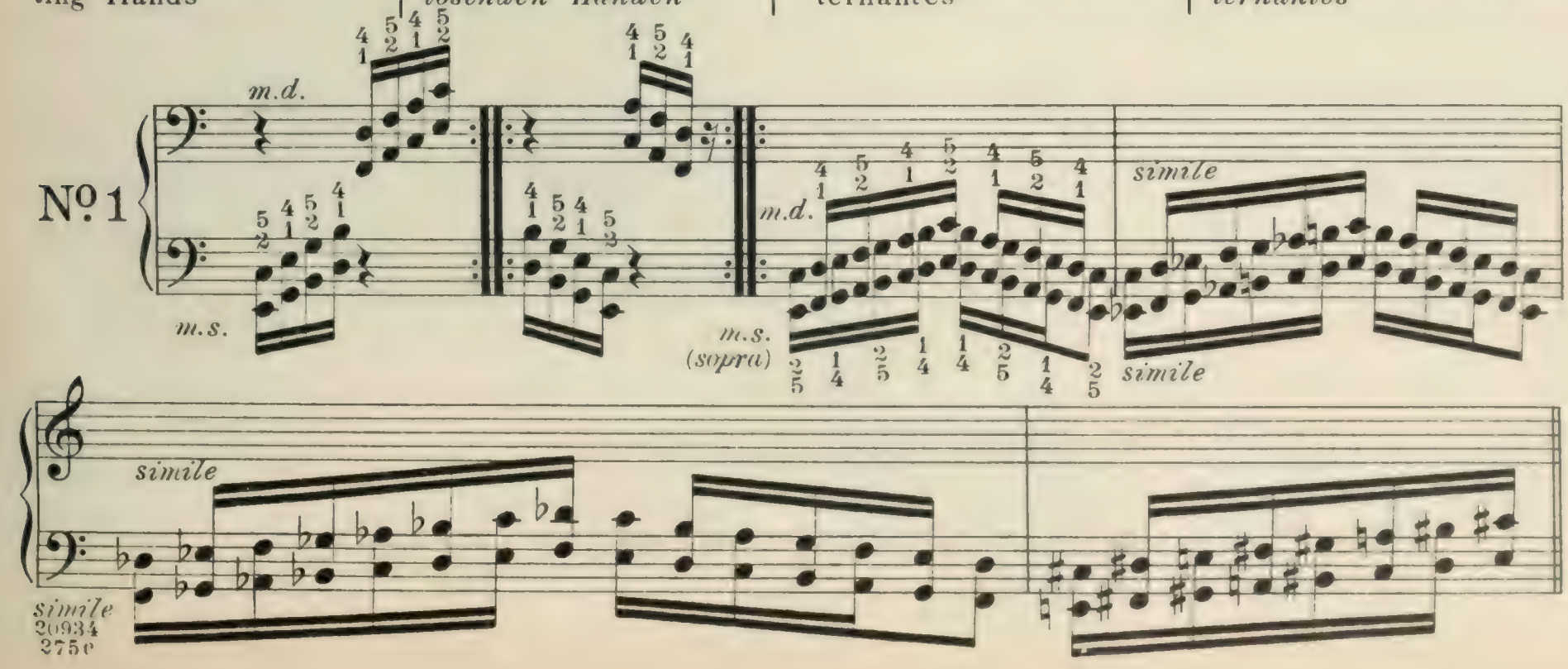
Allegro

Ballade in F minor | *Ballade in F moll* | Ballade en *fa* mineur | *Balada en Fa menor*

FREDERICK CHOPIN

Andante con moto

Sixths with Alternating Hands | *Sexten mit sich ablösenden Händen* | Sixtes avec Mains Alternantes | *Sextas con manos alternantes*



No. 2

Very effective and brilliant.

Sehr wirkungsvoll und brilliant.

De beaucoup d'effet et très brillant.

De mucho efecto y muy brillante.

No. 3

m.d.

m.s.

Following passages occur often.

Folgende Passagen werden häufig angetroffen.

Les traits suivants se recontrent souvent.

Los pasajes siguientes se presentan a menudo.

No. 4

m.d.

m.s.

No. 5

No. 6

m.d.

m.s.

simile

simile

With light forearms and wrists.

Mit leichtem Vorderarm und Handgelenk.

Avec avant-bras et poignets légers.

Ténganse ligeros los antebrazos y las muñecas.

Nº 7

m.d.

m.s.

simile

simile

simile

simile

etc.

etc.

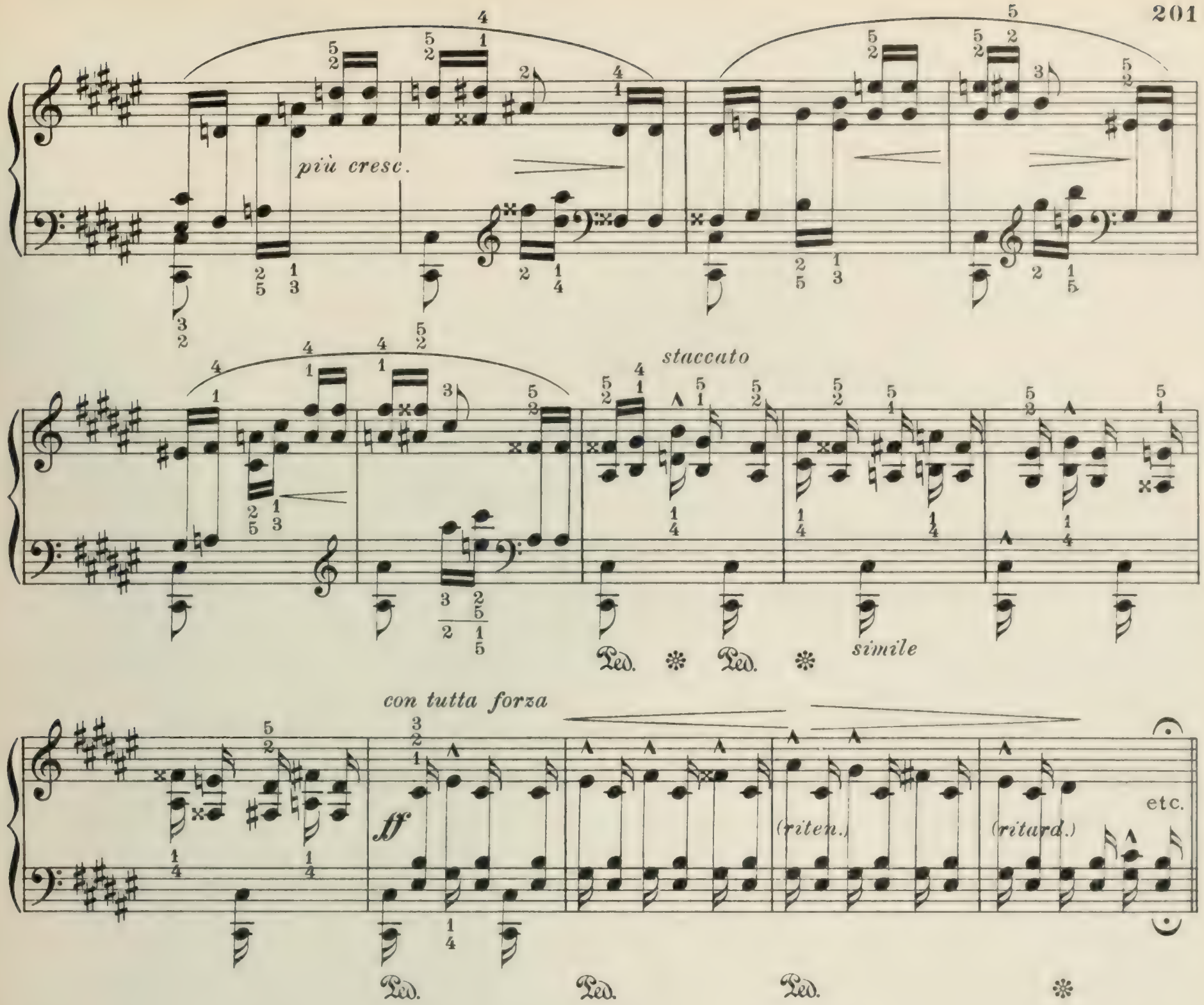
Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Rigoletto Concert Paraphrase.	*Rigoletto Konzert Paraphrase.*	Rigoletto, Paraphrase de Concert.	*Rigoletto, Parafrasis de Concierto.*

FRANZ LISZT

Etude Nº 6	*Etüde Nº 6*	Étude Nº 6	*Estudio Nº 6*

A. HENSELT

(Alberto Jonás Edition)	*(Alberto Jonás Ausgabe)*	(Edité par Alberto Jonás)	*(Editado por Alberto Jonás)*



Concerto in F major, Op. **35**

Konzert in F dur, Op. 35

Concerto en *Fa* majeur, Op. **35**

Concierto en Fa mayor Op. 35

ANTON RUBINSTEIN

With increasing strength and fire.

Mit zunehmender Kraft und Wucht.

Avec feu et force croissante.

Con fuego y fuerza creciente.

Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands.	*Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen.*	Sixtes partielles avec mains alternantes.	*Sextas Parciales con Manos Alternantes.*
A very brilliant virtuoso effect.	*Ein sehr brillianter Virtuoseneffekt.*	Un très brilliant effet de virtuose.	*Un efecto de virtuoso, sumamente brillante.*

Through all the keys	*Durch alle Tonarten*	Dans tous les tons	*En todos los tonos*
New modes of execution, (published for the first time).	*Neue Ausführungsweisen (zum ersten Mal veröffentlicht.)*	Nouveaux modes d'exécution (publié pour la première fois.)	*Nuevas maneras de ejecución (publicadas por primera vez.)*

Rigoletto (Paraphrase)

FRANZ LISZT

Glissandos in Sixths | *Glissandos in Sexten* | Glissandos en Sixtes | *Glissandos en Sextas*

They are done with $\frac{5}{1}$ or $\frac{4}{1}$ or $\frac{3}{1}$ or $\frac{5}{2}$. In all glissandos in double-notes the finger playing the upper notes, in ascending direction, and the finger playing the lower notes, in descending direction, should be placed on the keys in such manner that the nail may slide *lightly* on the keys. Always keep supple the forearm and hand; thus only will it be possible

Sie werden mit $\frac{5}{1}$ oder $\frac{4}{1}$ oder $\frac{3}{1}$ oder $\frac{5}{2}$ ausgeführt. Bei allen Glissandos in Doppelnoten sollte der Finger, welcher in der aufsteigenden Richtung die oberen Noten spielt, und der Finger, welcher die unteren Noten in der absteigenden Richtung spielt, in solcher Weise auf die Tasten gesetzt werden, dass der Nagel leicht *über die Tasten gleitet. Vorderarm und Hand sind stets locker*

On les exécute avec $\frac{5}{1}$ ou $\frac{4}{1}$ ou $\frac{3}{1}$ ou $\frac{5}{2}$. Ainsi que dans tous les glissandos en doubles notes le doigt le plus haut, en montant, et le doigt inférieur en descendant, doivent être arrondis de manière que l'ongle puisse glisser *légèrement* sur les touches. L'avant-bras et la main doivent rester souples; c'est seulement ainsi qu'on pourra exécuter le glissando avec brio et

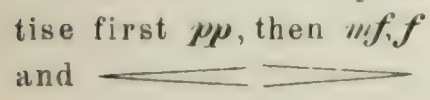
Se ejecutan con $\frac{5}{1}$ o $\frac{4}{1}$ o $\frac{3}{1}$ o $\frac{5}{2}$. Como en todos los glissandos en notas dobles, hay que tener el dedo superior, al subir, y el dedo inferior, al bajar, encorvado de manera que la uña resbale ligeramente *sobre las teclas. Ténganse siempre el antebrazo y la mano con toda soltura; solo así se podrá ejecutar el glissando con arrebato y se conseguirá esa especial, centellante*

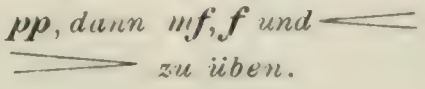
to execute the glissando with dash and to obtain the peculiar scintillating brilliancy of the well made glissando. Sensitive hands should practise with glove-fingers.

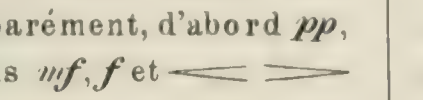
zu halten, da man nur auf diese Weise das Glissando mit Bravour ausführen und die eigentümlich schillernde Brillianz des vollendenten Glissando erreichen kann. Empfindliche Hände sollten mit Handschuhfingern üben.

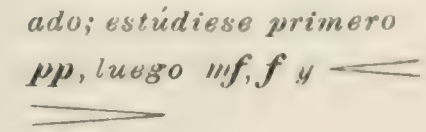
qu'on pourra obtenir ce brillant scintillant particulier au glissando bien fait. On peut éviter les inconvénients physiques du glissando en se servant de doigts de gants lorsqu'on étudie.

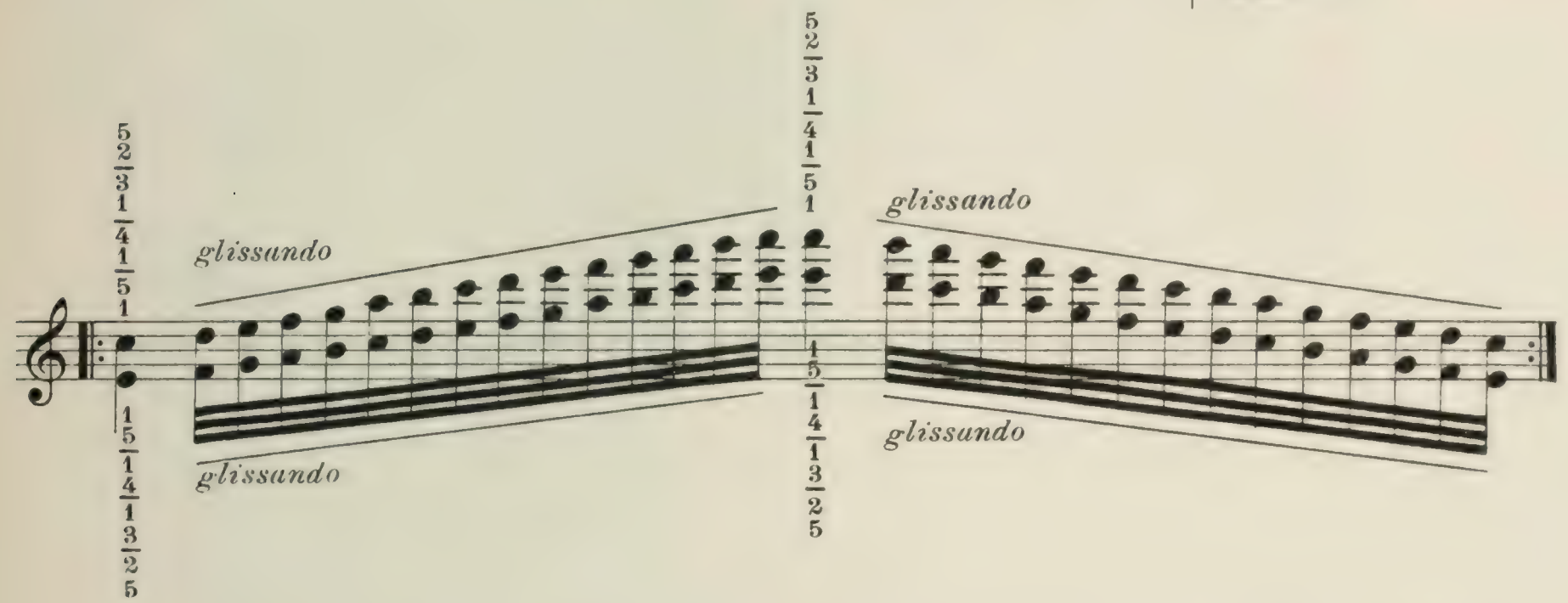
brillantez del glissando bien hecho. Las personas de manos delicadas deberán ponerse dedos de guantes al estudiarlos.

Each hand alone; practise first *pp*, then *mf*, *f* and 

Jede Hand allein; zuerst ***pp****, dann* ***mf****,* ***f*** *und*  *zu üben.*

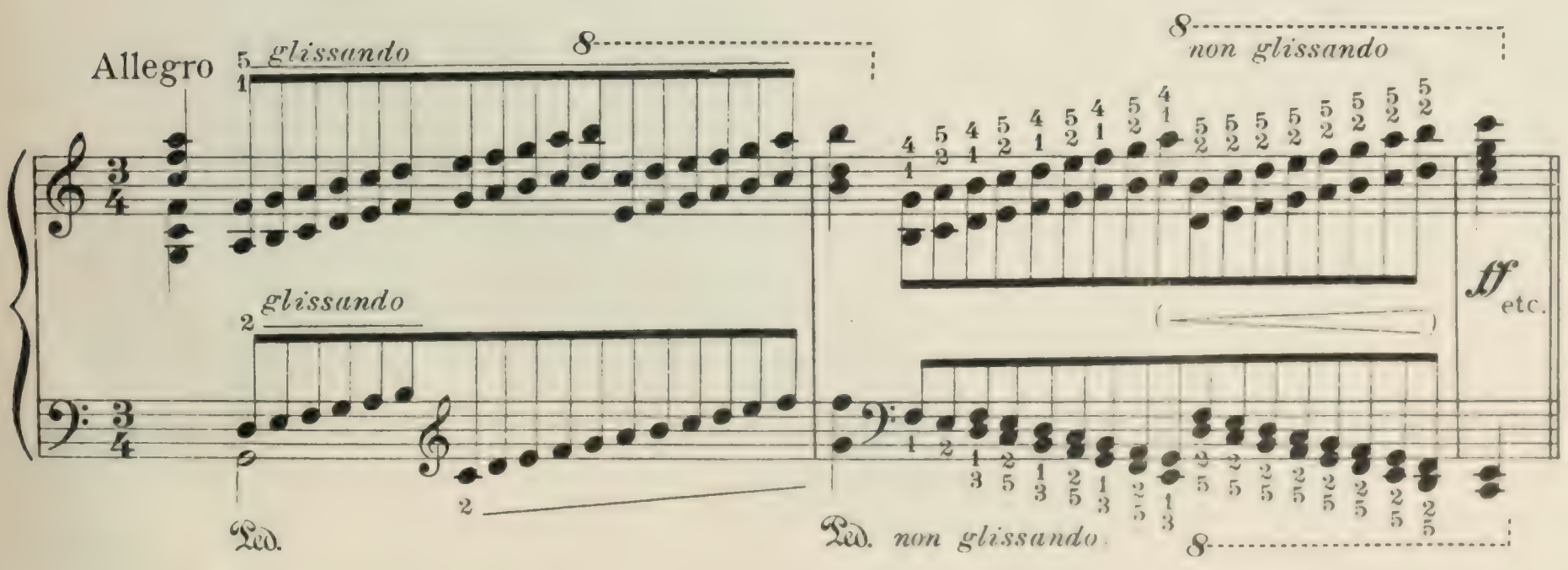
A étudier chaque main séparément, d'abord ***pp***, puis ***mf***, ***f*** et 

Cada mano por separado; estúdiese primero ***pp****, luego* ***mf****,* ***f*** *y* 



Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Concerto	*Konzert*	Concerto	*Concierto*

FERRUCCIO BUSONI*)



*) By permission of Breitkopf and Härtel, Leipsic, Germany

ALFRED CORTOT

ERNST VON DOHNANYI

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)

Fourths

Quarten

Quartes

Cuartas

Fourths

Fourths, played with one hand alone, are found not unfrequently in the piano compositions of Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt and Brahms. The practice of fourths is beneficial because it promotes flexibility of the hands and counteracts the strain which the study of sixths, octaves, and even arpeggios is apt to cause.

When playing fourths, the hand is to be held "bunched," with the palm of the hand well off the keys, the knuckles (at the root of the fingers) slightly higher than the back of the hand, while the wrist is to be kept on a level with the keyboard or slightly lower; the hand itself should feel supple and yet firm.

The following exercises are not easy but should be conscientiously practised, first legato and then staccato, in ***p***, ***mf*** and ***f***. They are very helpful in obtaining evenness and smoothness in the playing of fourths.

Quarten

Quarten, die mit einer Hand gespielt werden, finden sich nicht selten in den Klavier Kompositionen von Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt und Brahms. Das Üben von Quarten ist ratsam weil es die Gelenkigkeit der Hände fördert und der Spannung entgegenwirkt, welche durch das Studium von Sexten, Oktaven und sogar von Arpeggien leicht verursacht werden kann.

Beim Spielen von Quarten sollte die Hand gewölbt werden und zwar mit der Innenseite der Hand frei über den Tasten, die Knöchel des Handrückens etwas höher als der Handrücken selbst während das Handgelenk auf der gleichen Höhe mit der Klaviatur oder etwas niedriger gehalten werden sollte; die Hand selbst sollte sich locker und dennoch fest empfinden.

*Die folgenden Übungen sind nicht leicht, sollten aber gewissenhaft geübt werden und zwar zuerst legato und dann Staccato, in **p**, **mf** und **f**. Sie verhelfen zur Erlangung von Gleichmässigkeit beim Spielen der Quarten.*

Quartes

On trouve assez fréquemment les quartes jouées avec une main seule dans les oeuvres de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt et Brahms. Il est bon de travailler les quartes parceque celà développe la souplesse des mains et neutralise la tension que l'on est susceptible d'éprouver en étudiant les sixtes, les octaves et même les arpèges.

En jouant des quartes, la main doit être ramassée sur elle-même; la paume de la main doit être suffisamment éloignée des touches, les articulations à la base des doigts doivent être légèrement plus élevées que le dos de la main, tandis que le poignet est maintenu au niveau du clavier ou un peu plus bas; enfin, toute la main doit être souple quoique ferme.

Les exercices suivants ne sont pas faciles mais on aura soin de les étudier consciencieusement, d'abord légato, ensuite staccato, en ***p***, ***mf*** et ***f***. Ils sont très utiles pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quartes.

Cuartas

Las cuartas tocadas con una sola mano se encuentran con bastante frecuencia en las obras para piano de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt y Brahms. El estudio de las cuartas es beneficial porque desarrolla la flexibilidad de las manos y neutraliza la tensión que pueda causar el estudio de las sextas, octavas y aún de los arpegios.

Al tocar las cuartas, la mano debe mantenerse en una posición recogida y la palma de la mano levantada del teclado; las falanges a raiz de los dedos un poco más elevadas que el dorso de la mano misma y la muñeca al nivel del teclado o un poco más baja. La mano misma debe sentirse suelta y al mismo tiempo firme.

*Los ejercicios siguientes no son fáciles pero debe tomarse interés en estudiarlos, primero legato y luego staccato, en **p**, **mf** y **f**. Son muy eficaces para obtener igualdad y fluidez en la ejecución de las cuartas.*

Andante - Moderato - Allegretto

f - mf - p

№ 2

legato

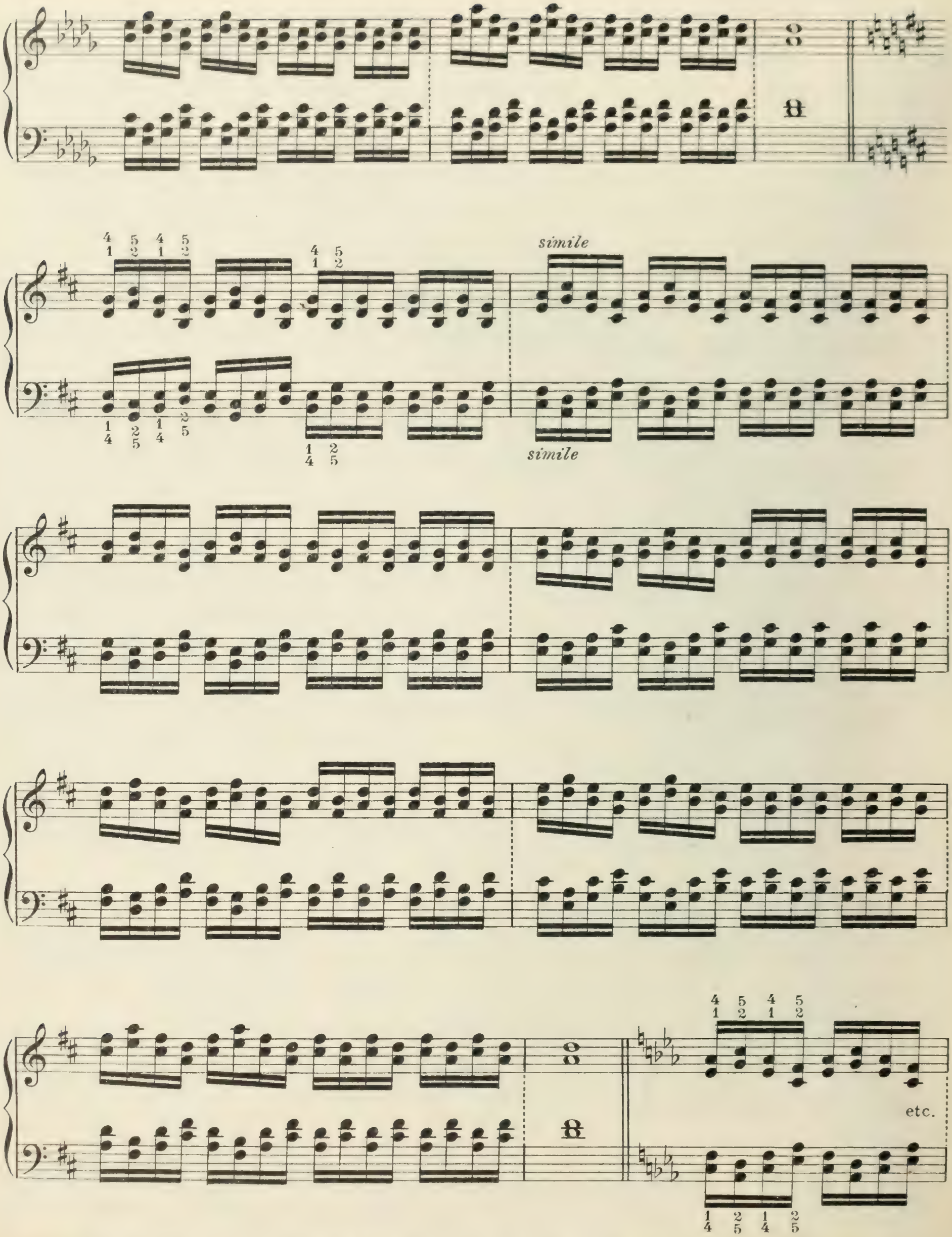
simile

simile

sempre legato

simile

simile



Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Moderato e poi più mosso

legato e ***f***

Nº 3

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

simile

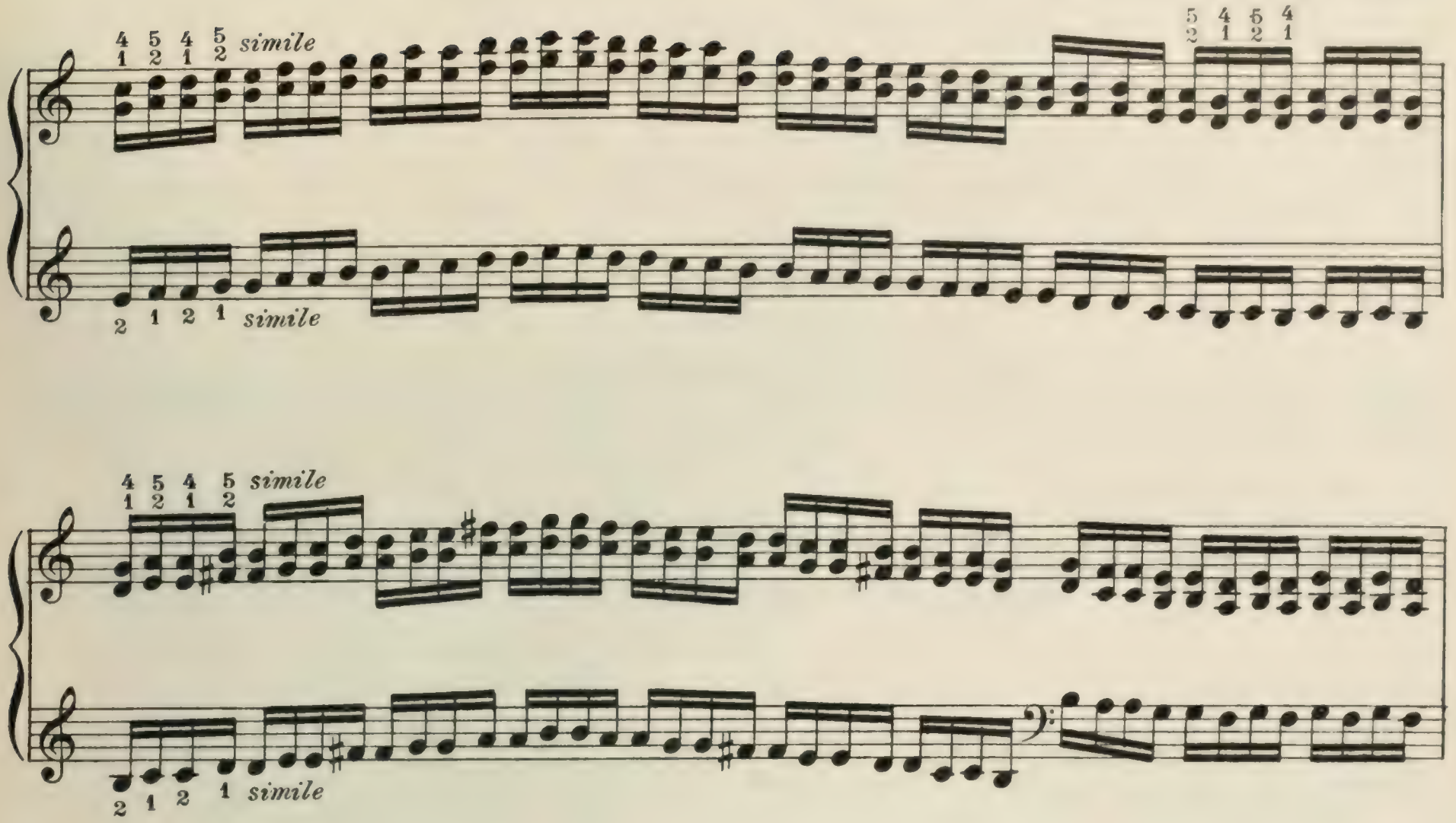
simile

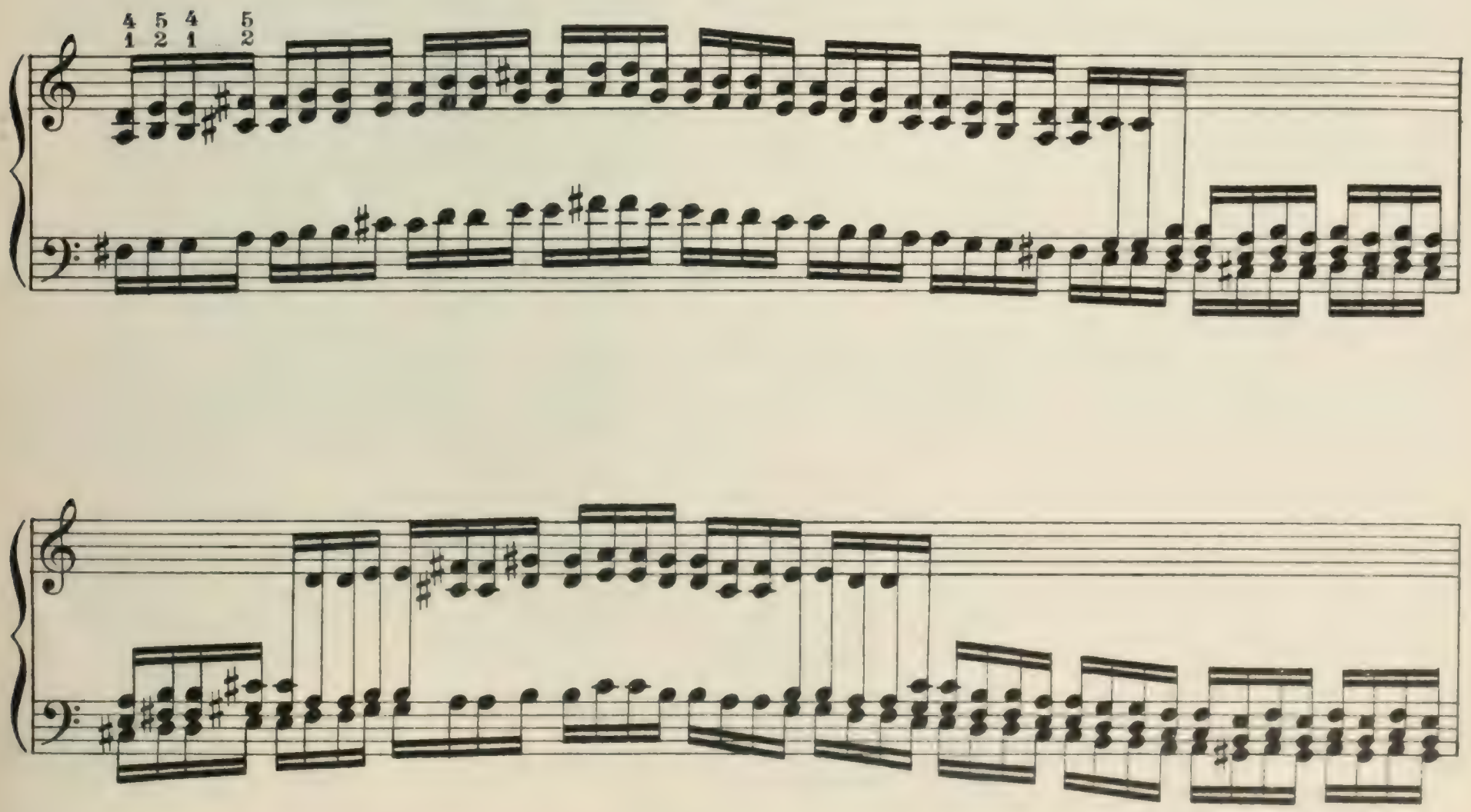
simile

simile

etc.

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*


simile
simile
simile
simile



simile

simile

I. PHILIPP

Doubles Notes

m.d.

m.s.

m.s.

m.d.

Diatonic Scales in Fourths

All the major and minor scales in fourths can be played easily with $\frac{45}{12}$, as indicated in the first four major and four minor scales. This fingering, adopted by Czerny and also by Liszt, has the merit of simplicity and is often a favorite with virtuosos. The second fingering is of undoubted value. Both fingerings should be practised conscientiously, first legato *f, mf, p,* and then staccato, in Andante, Moderato, Allegro.

Diatonische Tonleitern in Quarten

Alle Dur- und Moll-Tonleitern in Quarten können leicht mit $\frac{45}{12}$ *gespielt werden wie es in den ersten vier Dur- und Moll-Tonleitern angegeben wird. Dieser Fingersatz, der von Czerny und auch von Liszt adoptiert wurde, hat den Vorteil der Einfachheit und wird häufig von Virtuosen bevorzugt. Der zweite Fingersatz ist ohne Frage wertvoll. Beide Fingersätze sollten gründlich eingeübt werden, erst legato f, mf, p, und dann Staccato in Andante, Moderato, Allegro.*

Gammes diatoniques en quartes

Toutes les gammes majeures et mineures en quartes se jouent facilement avec $\frac{45}{12}$, ainsi qu'il est indiqué dans les quatre premières gammes majeures et mineures. Ce doigté, employé par Czerny et par Liszt, a le mérite de la simplicité, et les virtuoses lui donnent souvent la préférence. Le second doigté ci-dessous est d'une valeur indiscutable. On travaillera les deux doigtés consciencieusement, d'abord en légato *f, mf, p,* et ensuite staccato, Andante, Moderato et Allegro.

Escalas Diatónicas en Cuartas

Todas las escalas mayores y menores en cuartas se pueden tocar fácilmente con $\frac{45}{12}$, *según está indicado en las cuatro primeras escalas mayores y menores. Esta digitación, adoptada por Czerny, como también por Liszt, tiene el mérito de la sencillez y los virtuosos le dan a menudo la preferencia. La segunda es de un valor indiscutible. Hay que estudiar ambas digitaciones con aplicación, primera*mente legato *f, mf, p y luego* staccato, *en Andante, Moderato, Allegro.*

Major – *Dur* – Majeur – *Mayor*

simile

simile

ossia

simile

simile

simile

simile

ossia

simile

simile

simile

simile

simile *simile*

Minor (Harmonic) – ***Moll*** *(harmonisch)* – **Mineur** (harmonique) – ***Menor*** *(harmónico)*

simile *simile*

simile *simile*

ossia

simile *simile*

ossia

ossia

In his "École des Doubles Notes" Moritz Moszkowski gives the following fingering for the C major scale and many different fingerings for the other scales.

Moritz Moszkowski gibt in seiner "École des Doubles Notes" den folgenden Fingersatz für die C dur Tonleiter und viele verschiedene andere für die anderen Tonarten.

Dans son "École des Doubles Notes" Moritz Moszkowski donne le doigté suivant pour la gamme de *ut* majeur et plusieurs doigtés différents pour les autres gammes.

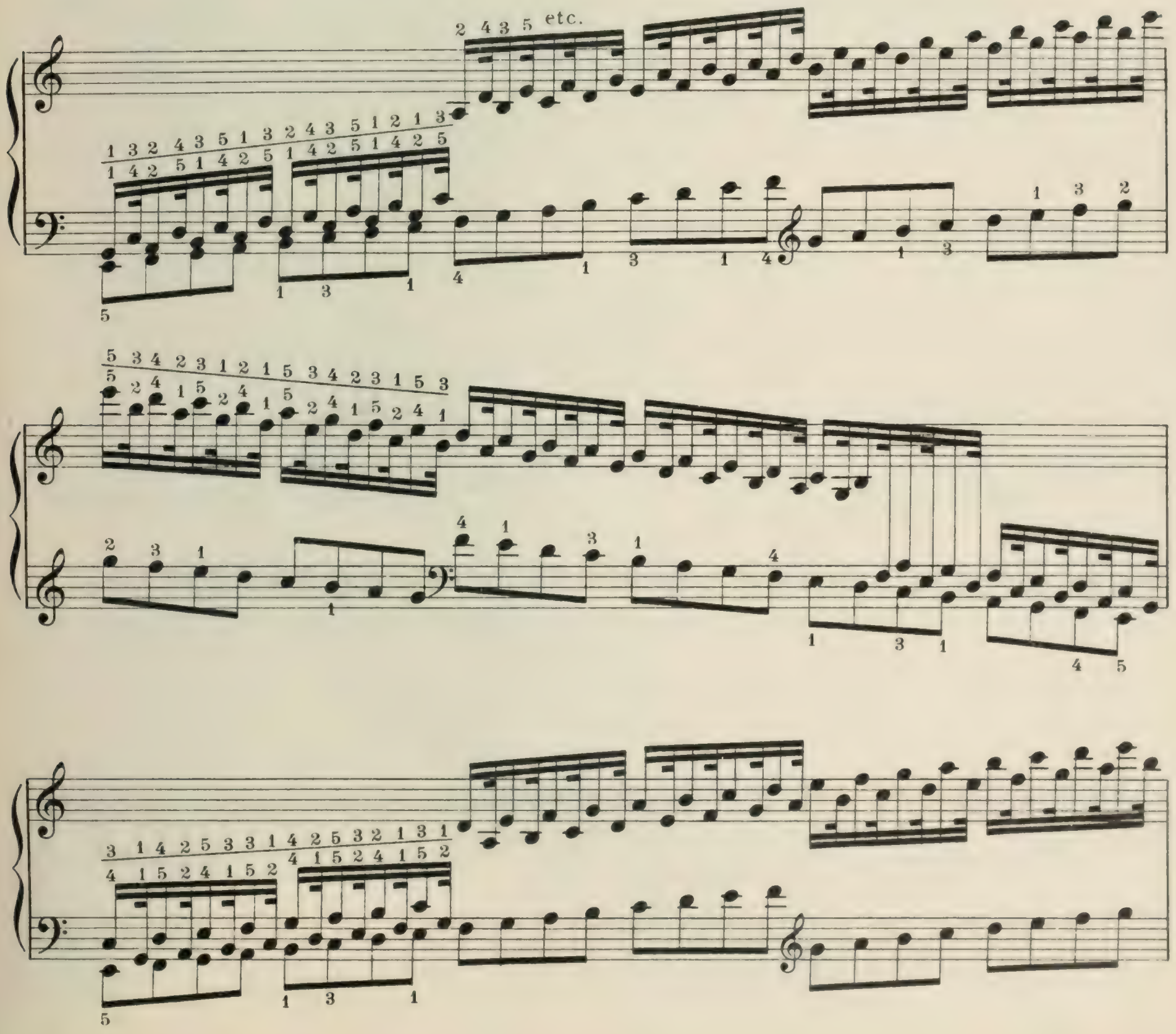
Moritz Moszkowski da en su "École des Doubles Notes" la digitación siguiente para la escala de Do mayor y muchas otras diferentes para las otras escalas.

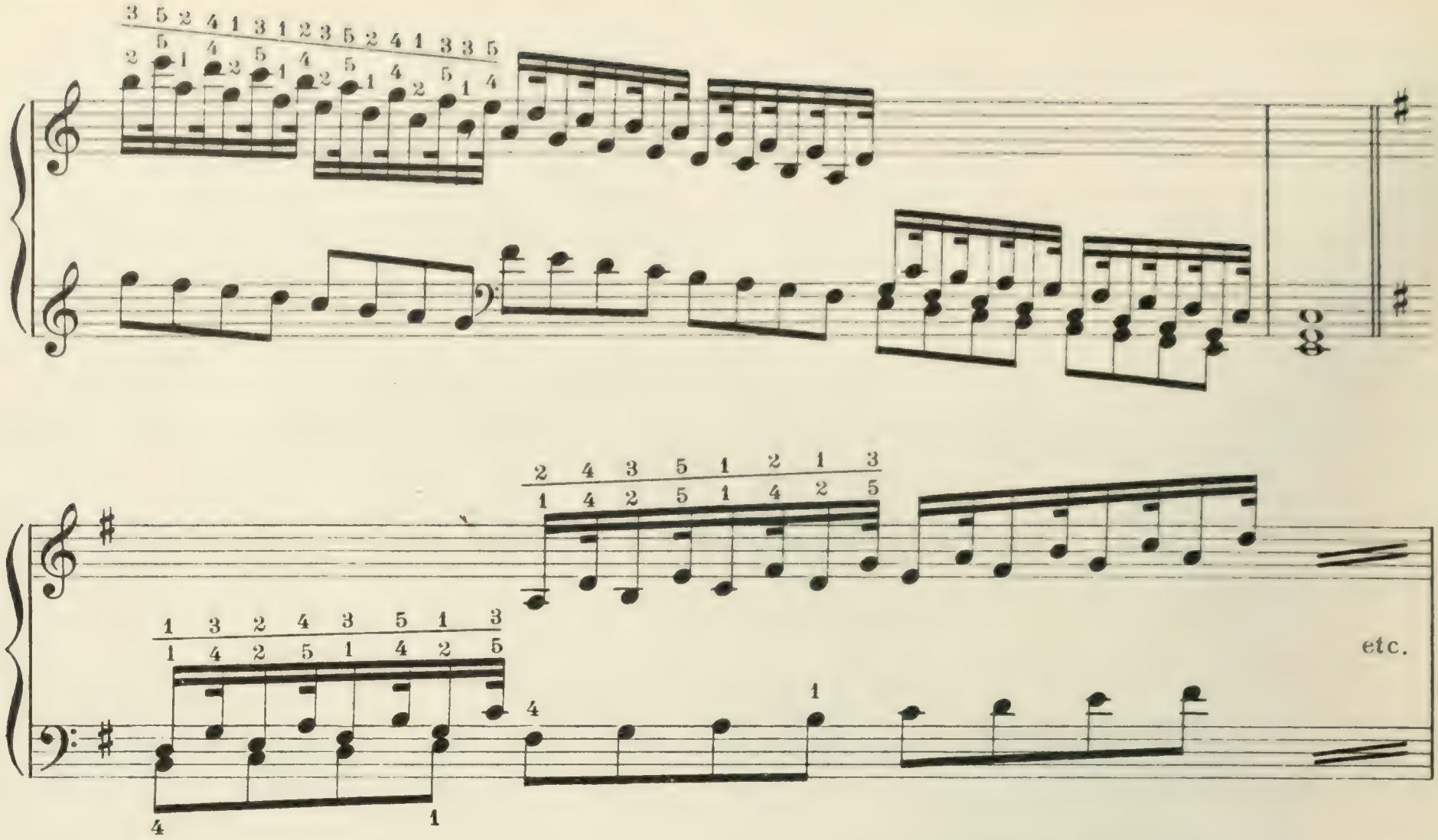
When practising double notes, it is advisable to practise them also in broken form, that is to say, to play the two component notes one after the other, as indicated in the following scales. An additional means of strengthening the fingers, is to employ dotted notes.

Beim Üben von Doppelnoten empfiehlt es sich, dieselben auch in gebrochener Form einzuüben. das heisst, die beiden betreffenden Noten eine nach der anderen zu spielen wie in den folgenden Tonleitern angegeben wird. Ein weiteres Mittel zur Kräftigung der Finger besteht in der Anwendung von punktierten Noten.

Lorsqu'on travaille des doubles notes, il est bon de les étudier aussi en forme brisée, c'est-à-dire, en jouant les deux notes composantes l'une après l'autre, ainsi que l'indiquent les gammes suivantes. En outre, on peut se servir de notes pointillées comme un moyen supplémentaire pour fortifier les doigts.

Al trabajar notas dobles conviene también practicarlas quebradas, es decir, tocando una nota después de la otra, como se indica en las escalas siguientes. Otra manera de fortalecer los dedos consiste en ejercicios como si las notas tuvieran puntillos.





Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Song without words Op. **67**, Nº **4** (Spinning Song)	*Lied ohne Worte Op.67, Nº 4 (Spinnlied)*	Chanson sans paroles Op.**67**, Nº **4** (La Fileuse)	*Canción sin Palabras Op.67, Nº 4 (La Hilandera)*

F. MENDELSSOHN – BARTHOLDY

Sonata Op. **101** | *Sonate Op. 101* | Sonate Op. **101** | *Sonata Op. 101*

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

(*p*)

cresc.

etc.

Concerto in E flat major | *Konzert in Es dur* | Concerto en *mi*♭ majeur | *Concierto en Mi*♭ *mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegro

f (*non legato*)

Ped. ✻

etc.

Played best thus:- | *Am besten so ausgeführt:-* | Exécuté mieux ainsi:- | *Se ejecuta mejor así:-*

Allegro

f (*non legato*)

Ped. ✻

etc.

Sonata in B minor | *Sonate in H moll* | Sonate en *si* mineur | *Sonata en Si menor*

FREDERICK CHOPIN

Concerto in G major | *Konzert in G dur* | Concerto en *sol* majeur | *Concierto en Sol mayor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Concerto in D minor | *Konzert in D moll* | Concerto en *ré* mineur | *Concierto en Re menor*

JOHANNES BRAHMS

Exercises in Chromatic Perfect Fourths

It is hardly necessary to insist that they should be practised, for runs in chromatic fourths occur often and they always appear in the brilliant light of a virtuoso passage.

Übungen in chromatischen reinen Quarten

Es ist kaum notwendig darauf zu dringen, dass sie eingeübt werden sollten, denn Läufe in chromatischen Quarten kommen des öfteren vor und erscheinen stets in dem brillianten Licht einer virtuosen Passage.

Exercices en quartes justes chromatiques

Il est à peine nécessaire de recommander qu'on les étudie, car les traits en quartes chromatiques se rencontrent souvent et apparaissent toujours entourés de l'éclat d'un passage de virtuosité.

Ejercicios en Cuartas Justas Cromáticas

Es apenas necesario recomendar que se estudien, pues los pasos en cuartas cromáticas se encuentran a menudo y siempre aparecen a la luz brillante de un pasaje de "virtuoso".

Andante - Allegretto - Allegro *(f - mf - p)*

legato e poi staccato

Nº1

m.d.

m.s.

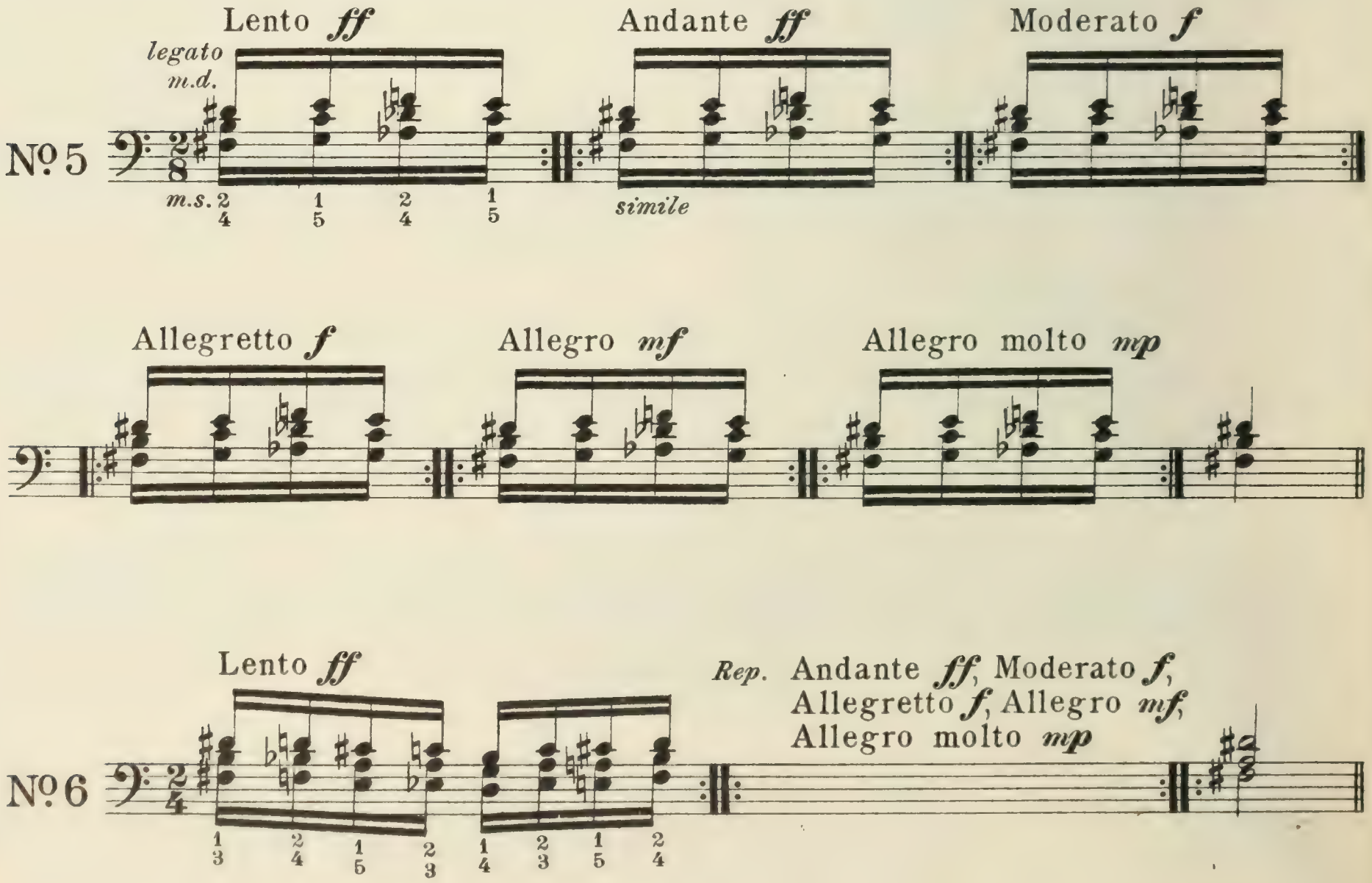
legato e poi staccato

Nº2

m.d.

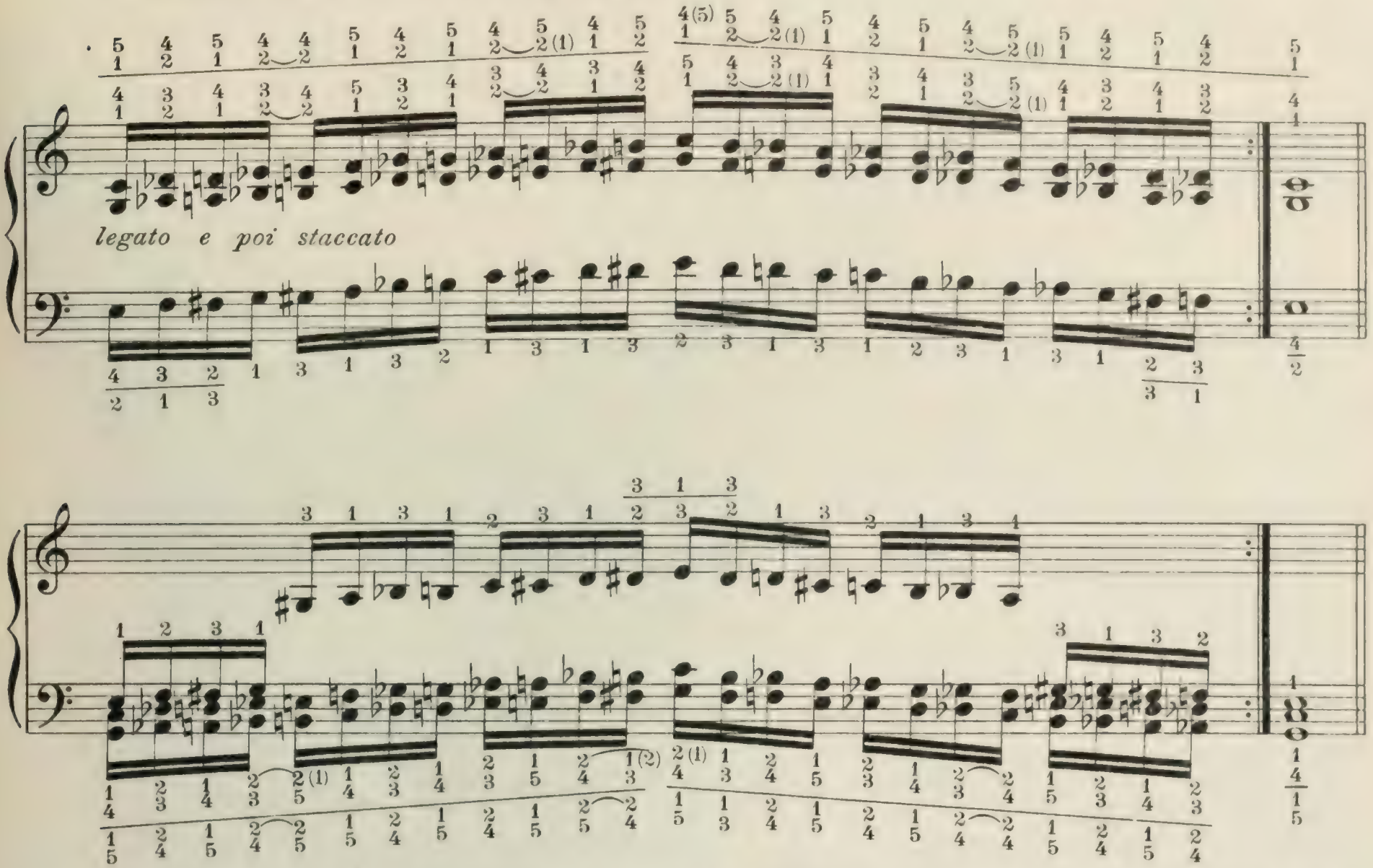
m.s.

Lento ff
legato
m.d.
m.s.
Andante ff
simile
Moderato f
Allegretto f
Allegro mf
Allegro molto mp
Nº 3
Lento ff
legato
Rep. Andante ff, Moderato f,
Allegretto f, Allegro mf,
Allegro molto mp
Nº 4

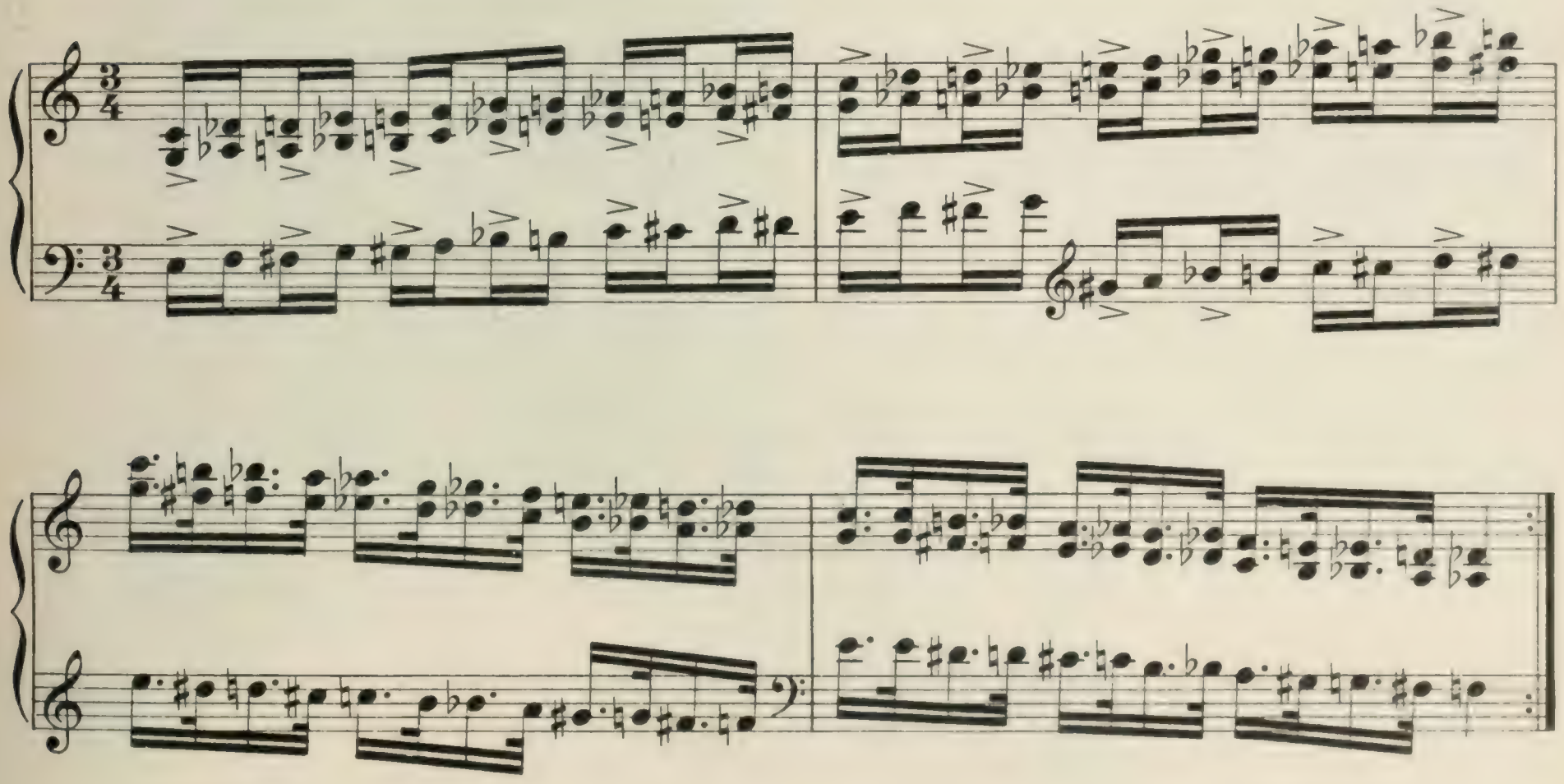

Lento ff
legato
m.d.
m.s.
Andante ff
simile
Moderato f
Allegretto f
Allegro mf
Allegro molto mp
Nº 5
Lento ff
Rep. Andante ff, Moderato f,
Allegretto f, Allegro mf,
Allegro molto mp
Nº 6

Chromatic Scales in Perfect Fourths	*Chromatische Tonleitern in reinen Quarten*	Gammes chromatiques en quartes justes	*Escalas Cromáticas en Cuartas Justas*

Andante – Moderato – Allegro ***f – mf – p***



Various ways of practising the chromatic scale in perfect fourths.	*Verschiedene Arten die chromatische Tonleiter in reinen Quarten zu üben.*	Diverses manieres d'étudier la gamme chromatique en quartes justes.	*Varias maneras de estudiar la escala cromática en cuartas justas.*



m. d.

m. s.

Carl Czerny
Franz Liszt

M. Moszkowski

m. d.

m. s.

Moritz Rosenthal
Ludwig Schytte

Preparatory exercises for the Scherzo of the B♭ minor sonata of Chopin.

Vorübungen zum Scherzo in der B moll Sonate von Chopin.

Exercices préparatoires pour le Scherzo de la sonate en *Si*♭ mineur de Chopin.

Ejercicos preparatorios para el Scherzo de la sonata en Si♭ menor de Chopin.

Allegro

legato

f

staccato

f

Repet. ***p***

Allegro

legato

legato

Preparatory exercises for the concerto in E minor (first movement) by Chopin.

Vorübungen zum Konzert in E moll (erster Teil) von Chopin.

Exercices préparatoires pour le concerto en *Mi* mineur (première partie) de Chopin.

Ejercicios preparatorios para el concierto en Mi *menor (primera parte) de Chopin.*

Allegro

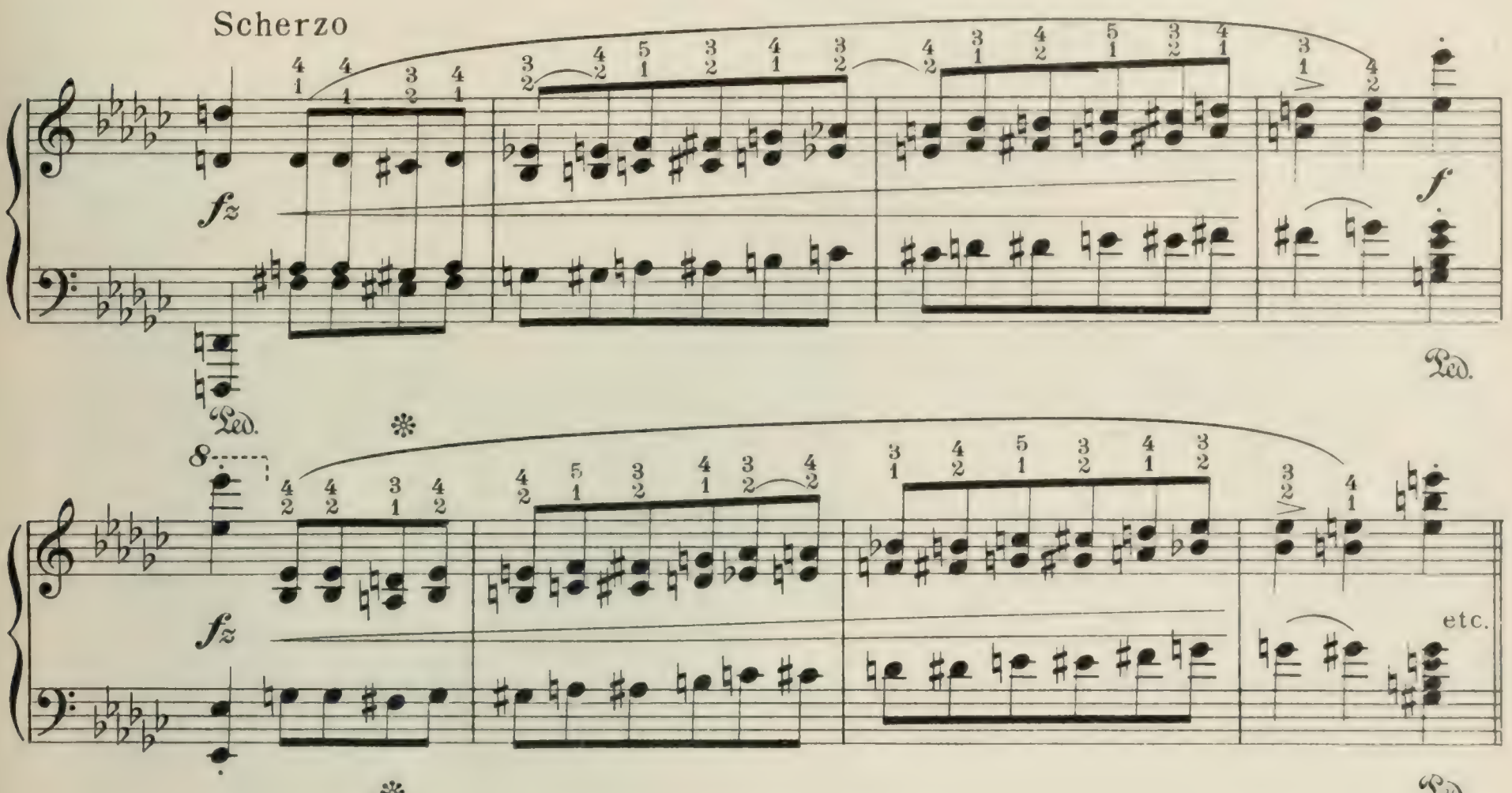
legato

stuccato

Examples	*Beispiele*	Exemples	*Ejemplos*
Sonata in B♭ minor	*Sonate in B moll*	Sonate en *Si*♭ mineur	*Sonata en* Si♭ *menor*

F. CHOPIN

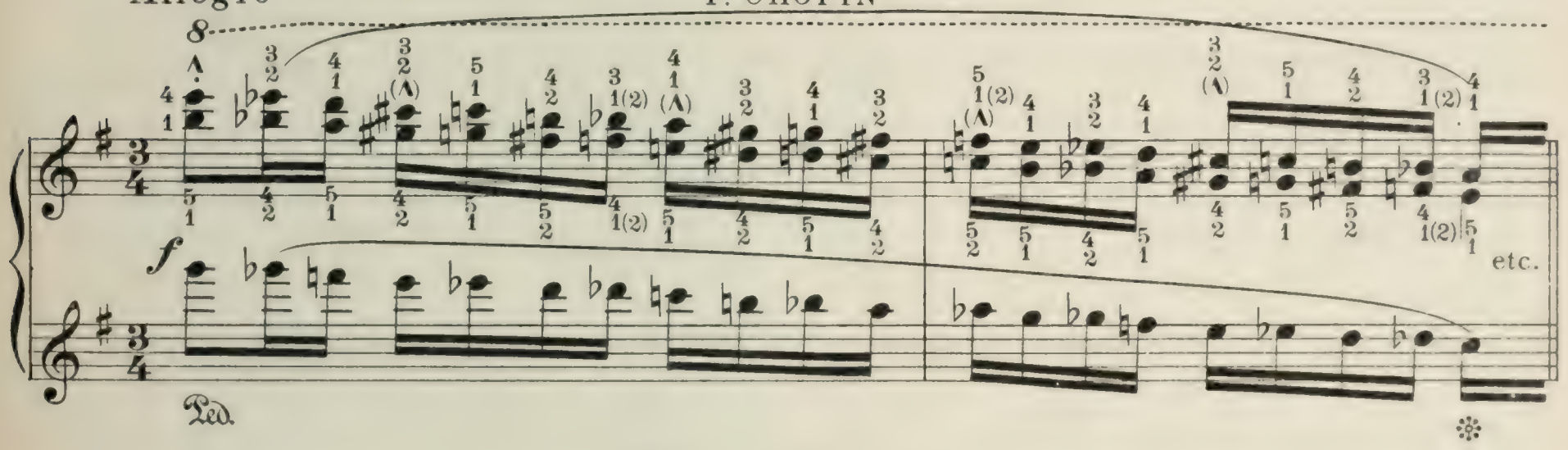
Scherzo



Concerto E minor	*Concerto E moll*	Concerto *Mi* mineur	*Concierto* Mi menor

Allegro

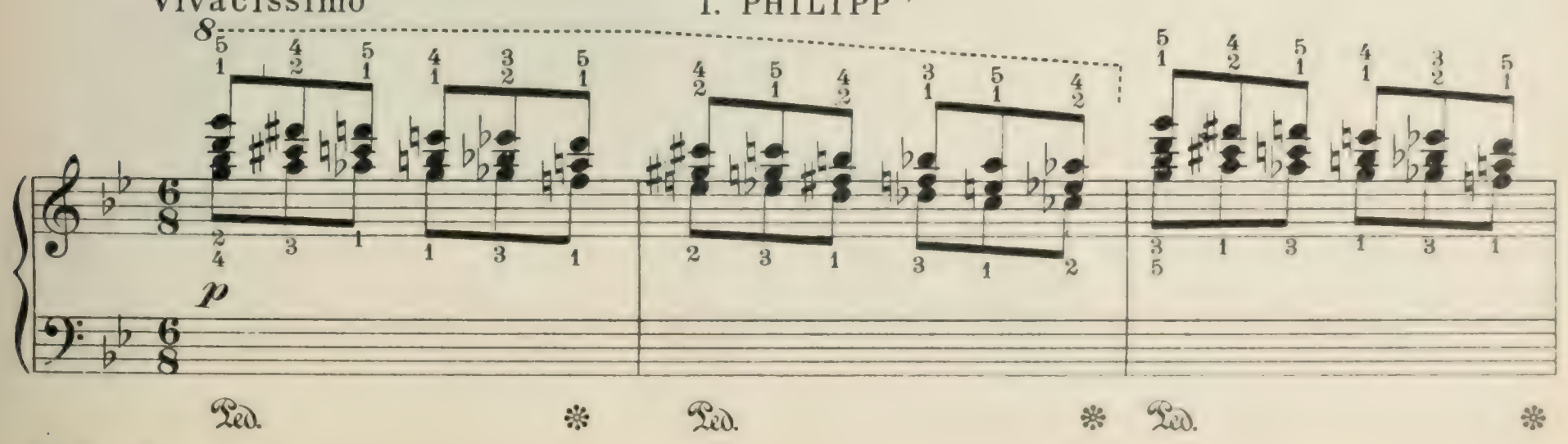
F. CHOPIN



FEUX - FOLLETS

Vivacissimo

I. PHILIPP*)



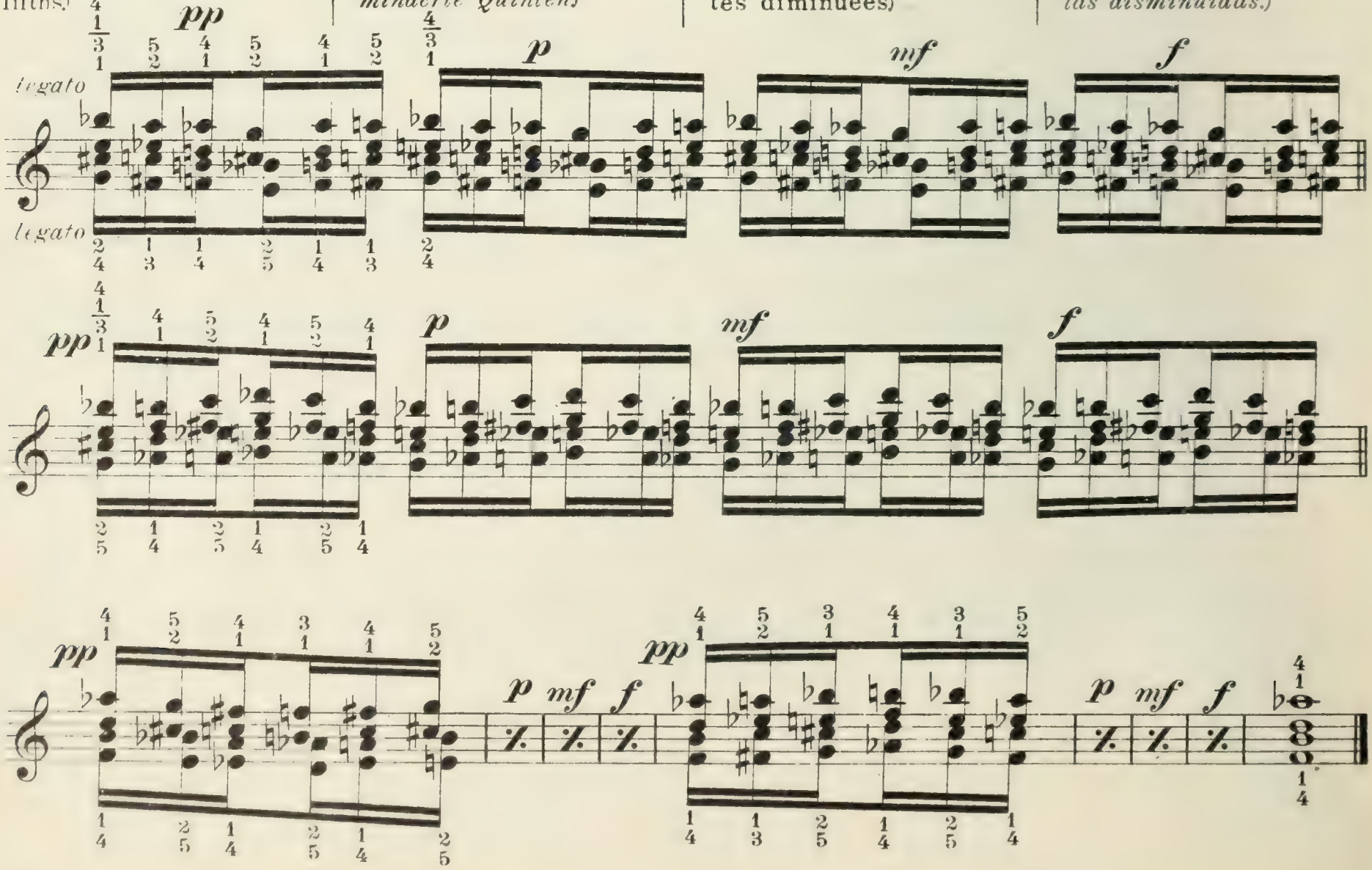
*) By permission of J. Heugel & Cie. Paris

Chromatic Augmented Fourths (diminished fifths)

Chromatische übermässige Quarten (verminderte Quinten)

Quartes chromatiques augmentées (quintes diminuées)

Cuartas cromáticas aumentadas (quintas disminuidas.)



Chromatic Scale in Augmented Fourths | *Chromatische Tonleiter in übermassigen Quarten* | Gamme Chromatique en Quartes Augmentées | *Escala Cromática en Cuartas Aumentadas*

m.d.

m.s.

legato (e poi staccato) ***f – mf – p***

legato

legato (e poi staccato)

legato e poi staccato

Carl Czerny

Franz Liszt

I. Philipp

M. Moszkowski

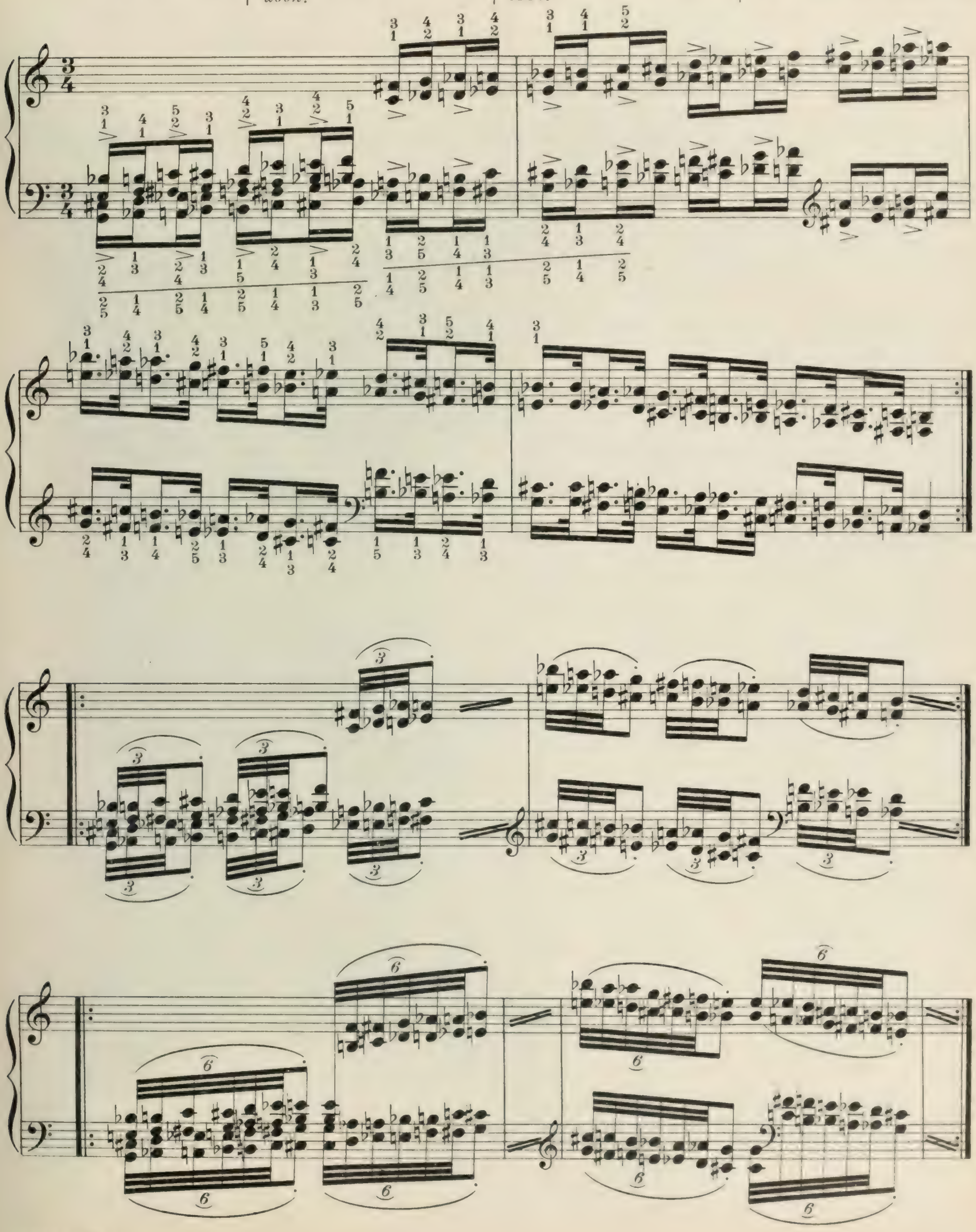
Moritz Rosenthal
Ludwig Schytte

Various ways of practising the chromatic scale in augmented fourths.

Verschiedene Arten die chromatische Tonleiter in übermässigen Quarten zu üben.

Diverses manieres d'étudier les gamme chromatique en quartes augmentées.

Varias maneras de estudiar la escala cromatica en cuartas aumentadas.

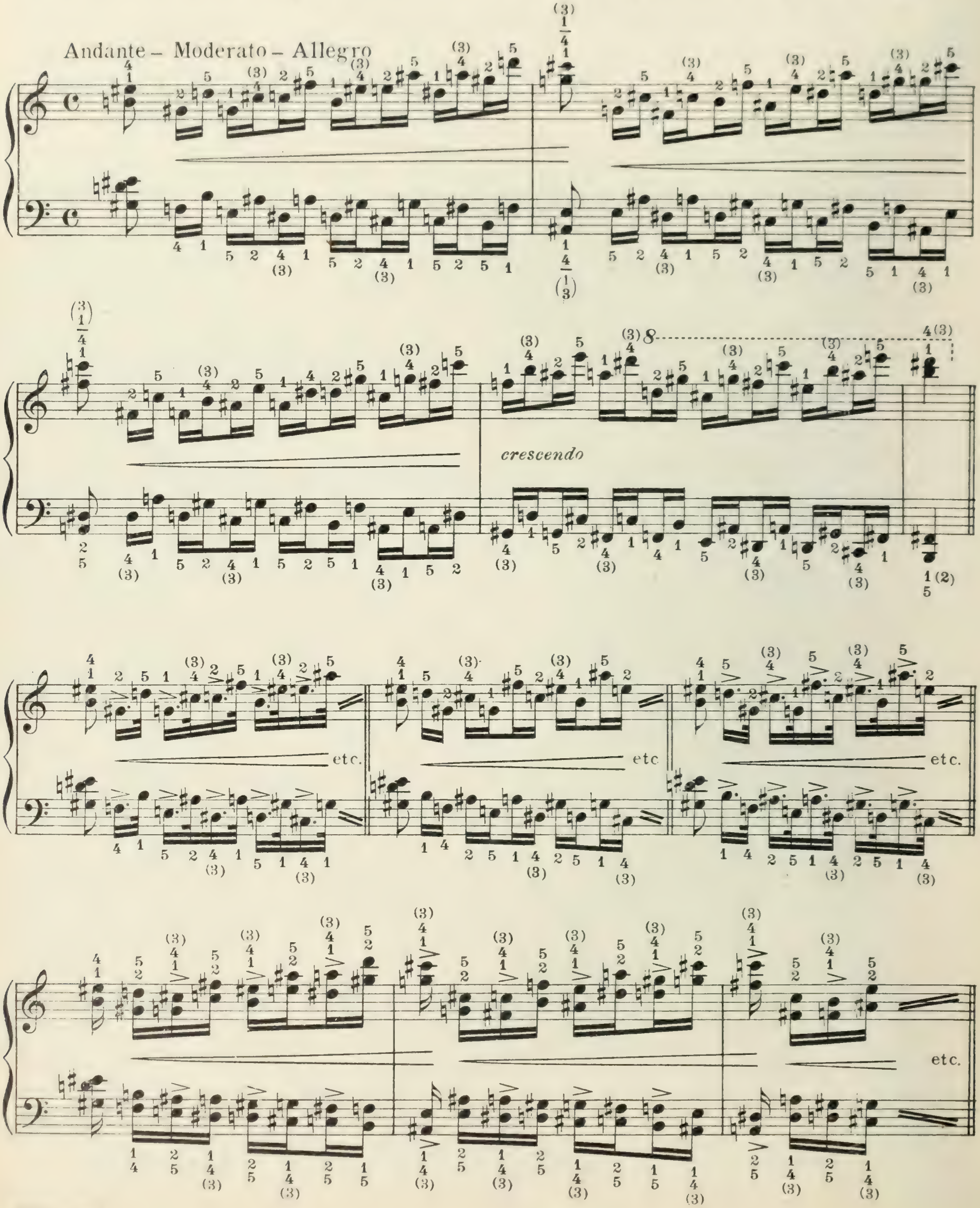


Preparatory exercises for the Etude Op. 10 No. 3 of Chopin.

Vorübungen zu der Etüde Op. 10 No. 3 von Chopin.

Exercices préparatoires pour l'étude Op. 10 No. 3 de Chopin.

Ejercicios preparatorios para el Estudio Op. 10 No. 3 de Chopin.



etc.

etc.

etc.

8

Trills in Perfect Fourths

The 32nd. notes should be played very rapidly. When playing the staccato quarter notes the hand is to be lifted as rapidly as possible, thereby giving a "lifted" accent.

Triller in reinen Quarten

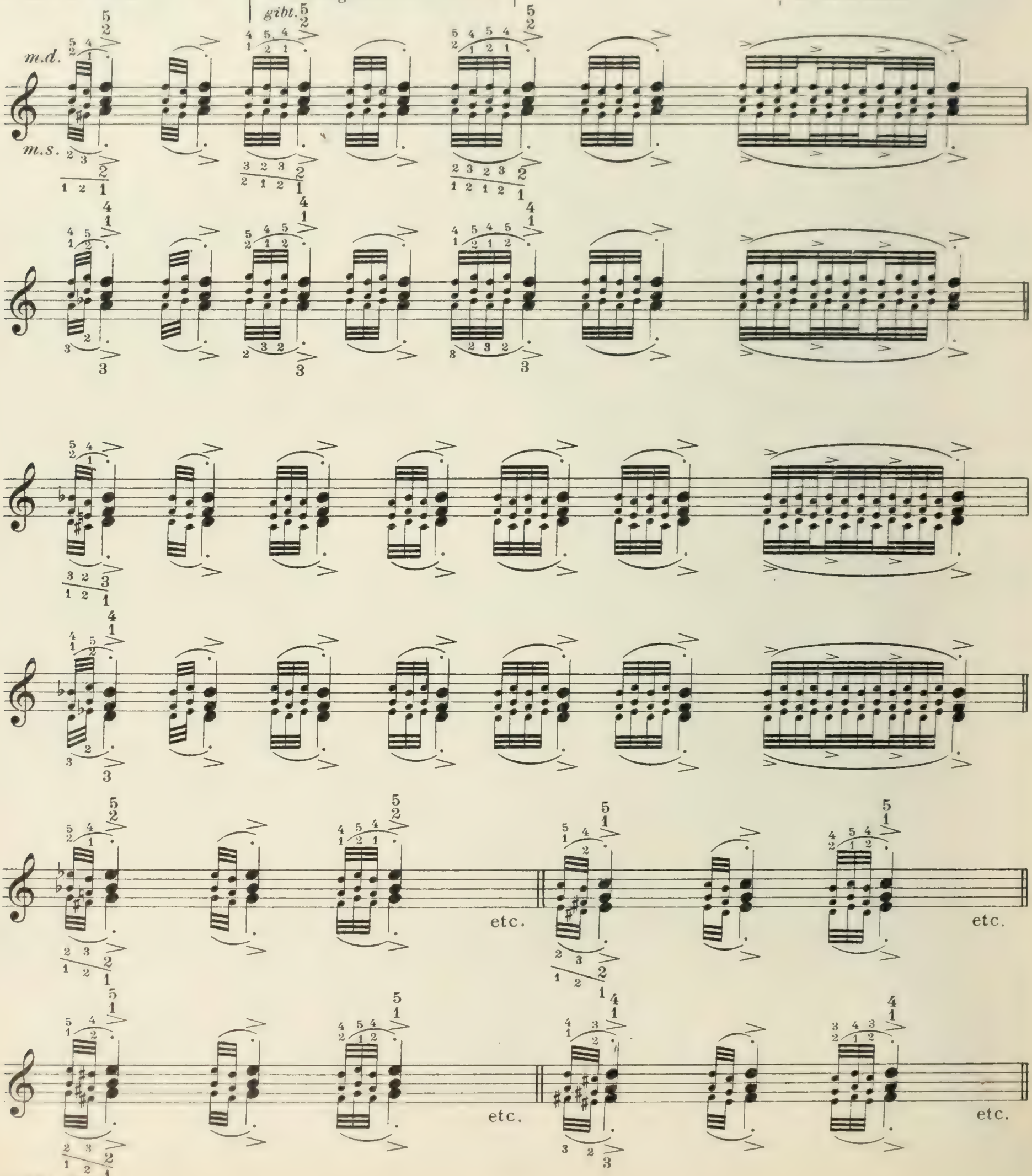
Die 32stel Noten sind mit grosser Geschwindigkeit auszuführen; bei den staccato Viertelnoten hebe man die Hand so schnell wie möglich, indem man dabei einen "abgehobenen" Akzent gibt.

Trilles en quartes justes

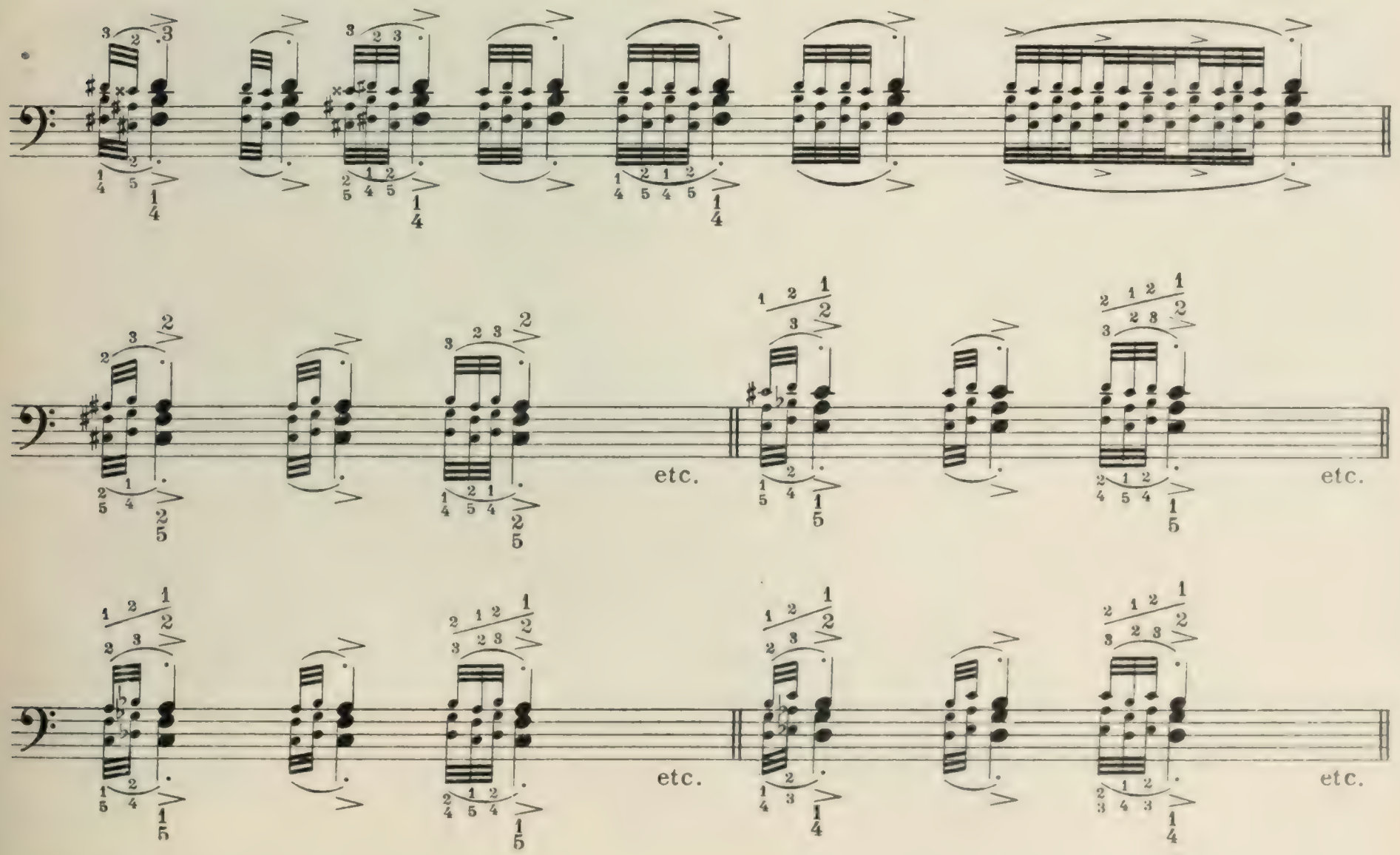
Les triples croches se joueront très rapidement; pour les noires, staccato, levez la main aussi vite que possible et donnez ainsi un accent "enlevé."

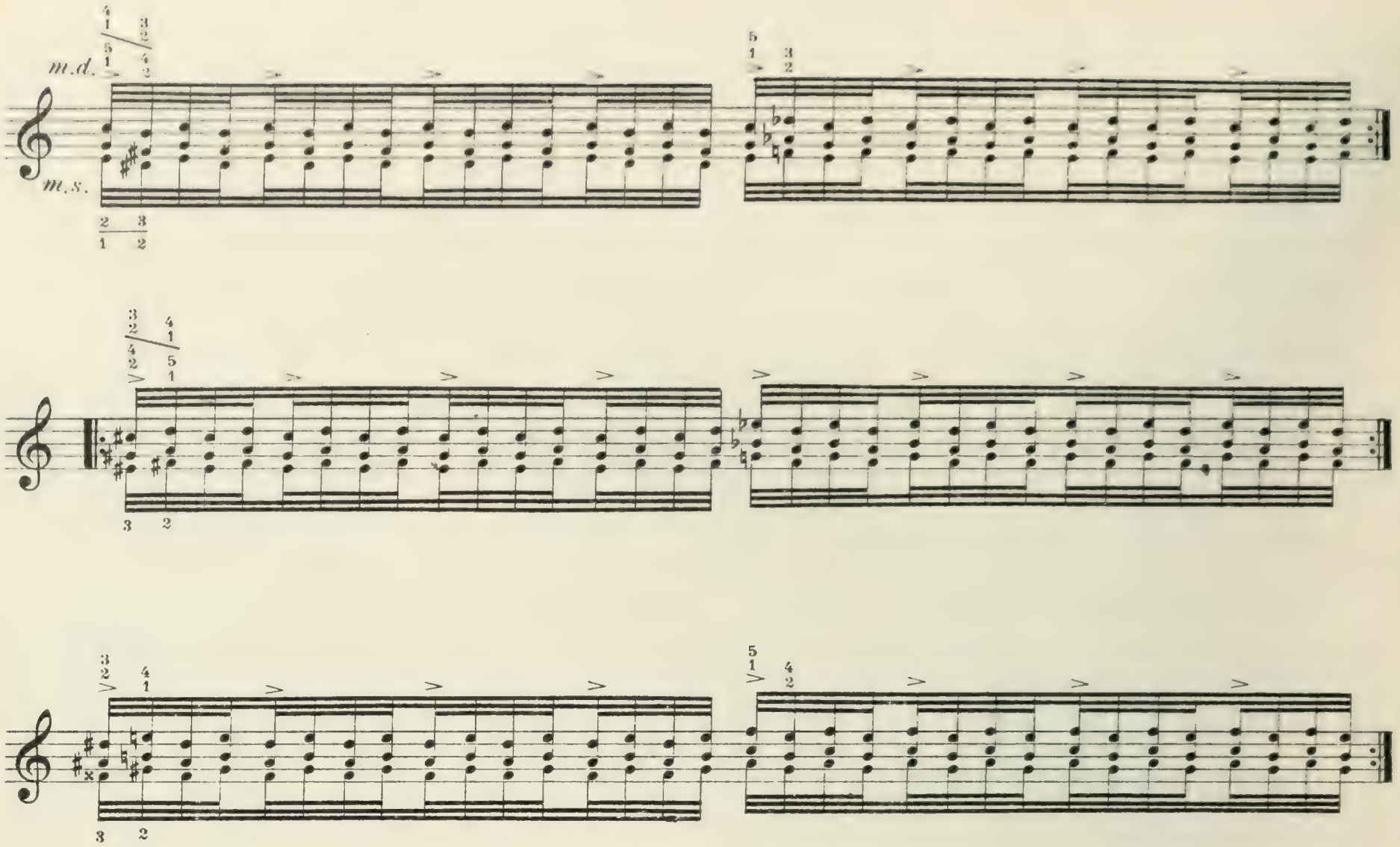
Trinos en Cuartas Justas

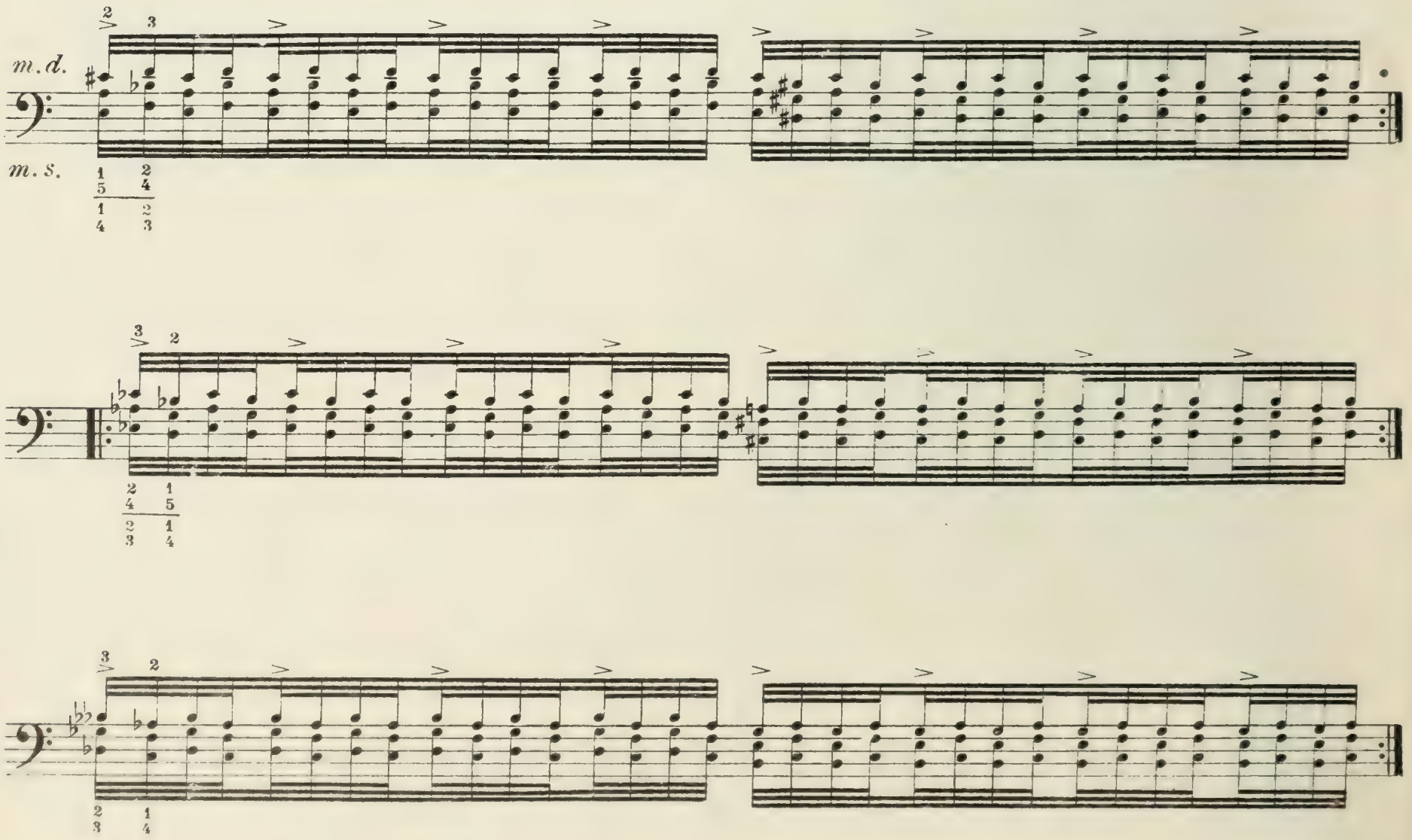
Las fusas (triples corcheas se tocarán con gran rapidez y sobre las negras, staccato, levántese la mano tan aprisa como se pueda, dando así mismo un acento "levantado."



m.d.
m.s.


etc.
etc.
etc.
etc.


m.d.
m.s.


m.d.
m.s.

Trills in Augmented Fourths (diminished fifths)

To be practised like the perfect fourths.

Triller in übermässigen Quarten (verminderten Quinten)

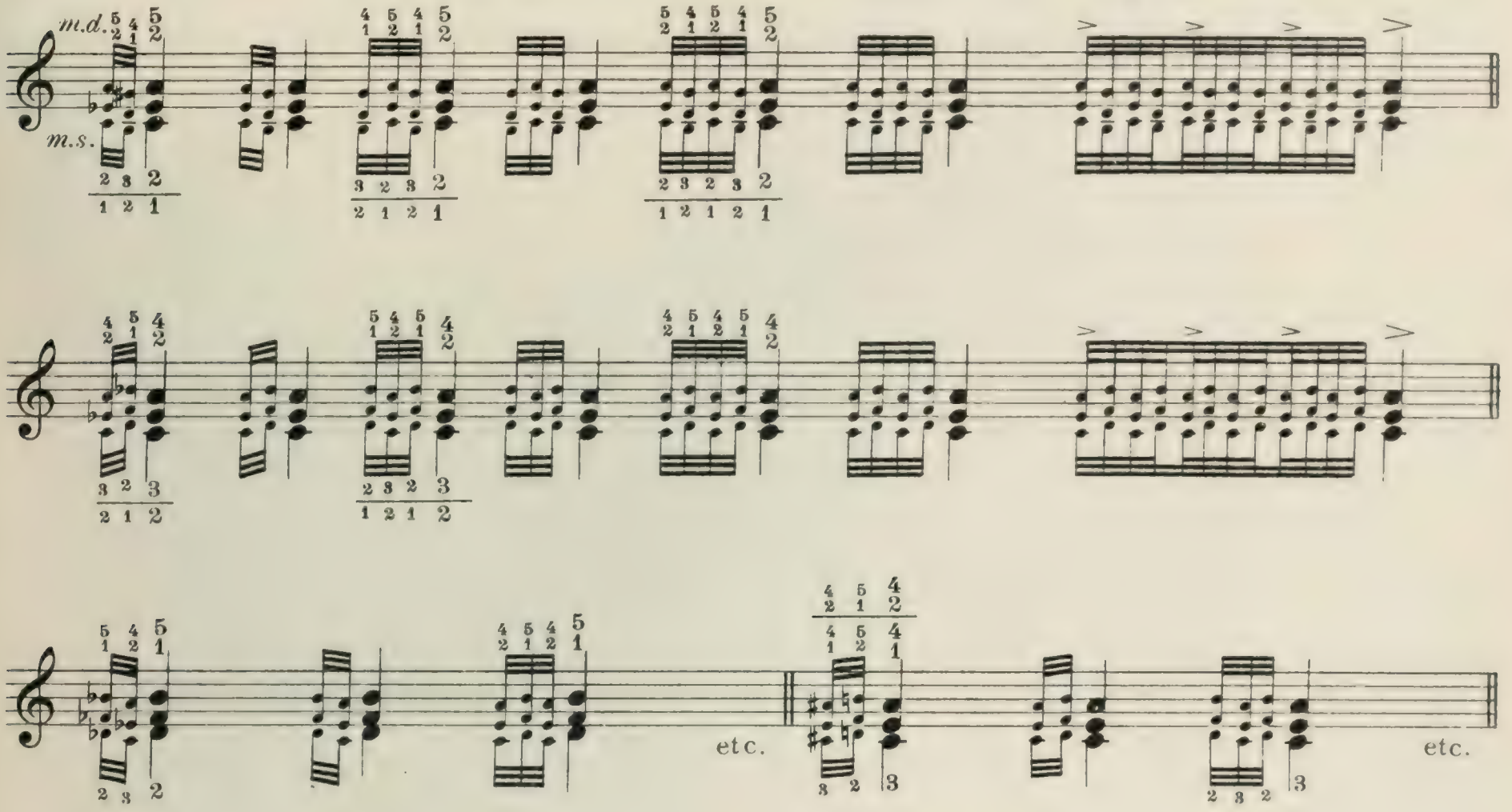
So zu üben wie die reinen Quarten.

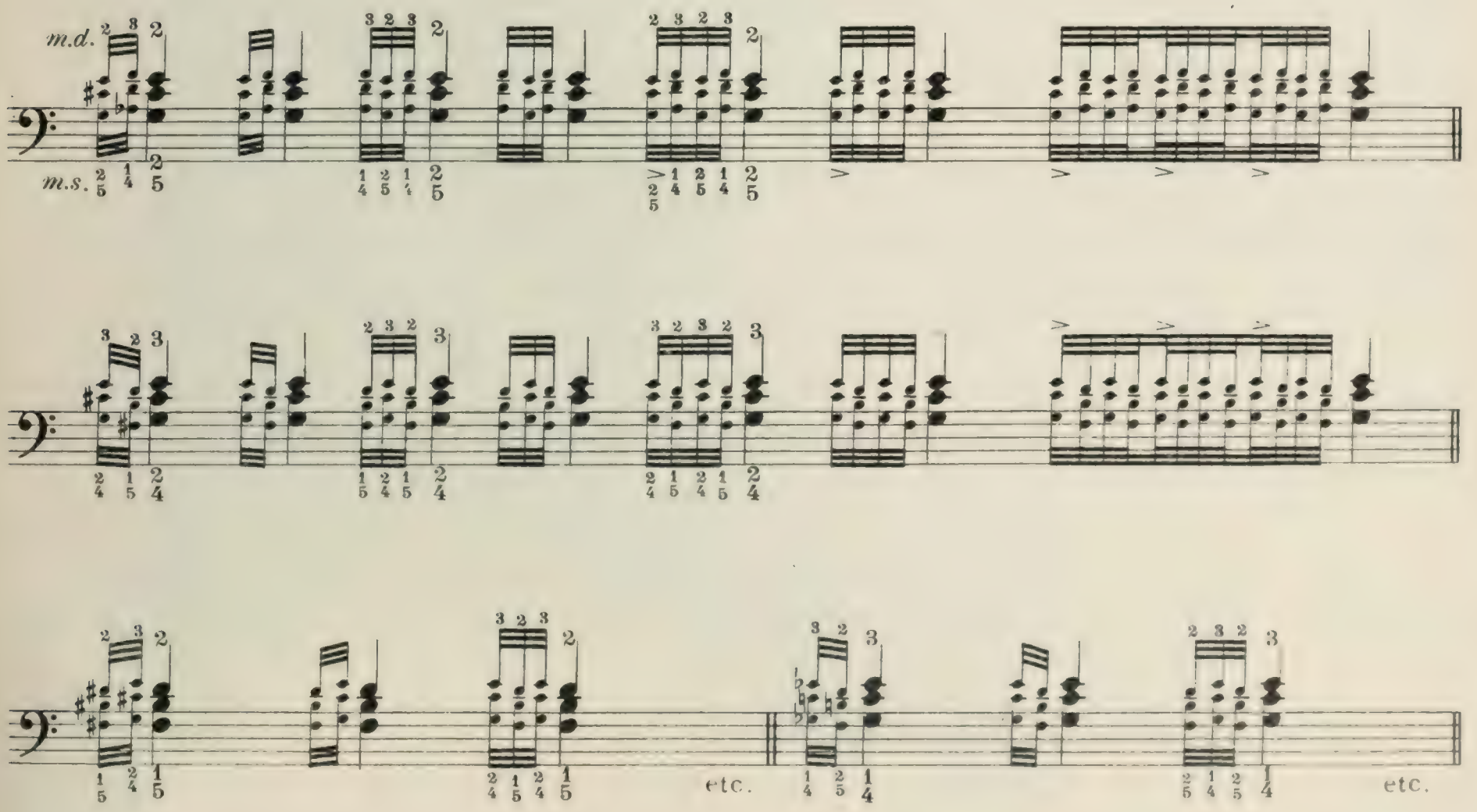
Trilles en quartes augmentées (quintes diminuées)

A étudier comme les quartes justes.

Trinos en Cuartas aumentadas (quintas disminuidas)

Se estudiarán como las cuartas justas.





Etude Op. 23 F major
Etüde Op. 23 F dur
Étude Op. 23 *Fa* majeur
Estudio Op. 23 Fa mayor
} Anton Rubinstein

A trying, difficult passage. The fingers should be lightly "thrown" on the keys. No stiffening of the wrist.

Concerto

Eine anstrengede schwere Passage. Die Finger müssen leicht "hingeworfen" werden. Steifheit des Gelenkes ist zu vermeiden.

Concerto

Un passage fatiguant et difficile. Les doigts doivent être "jetés" avec légèreté sur les touches. No raidissez pas le poignet.

Concerto

Pasaje cansado y difícil. Hay que "echar" con ligereza los dedos sobre las teclas. No se atiese la muñeca.

Concierto

F. BUSONI

By permission of Breitkopf & Haertel, Leipzig

ARTHUR FRIEDHEIM

SIGISMOND STOJOWSKI

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY." by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)

Turns in Fourths | *Doppelschläge in Quarten* | Mordents circulaires en quartes | *Mordentes Circulares en Cuartas*

f - mf - p

m. d.

m. s.

Preparatory exercises for the concerto in C minor, by Beethoven. | *Vorübungen zum Konzert in C moll von Beethoven.* | Exercices préparatoires pour le concerto en *ut* mineur de Beethoven. | *Ejercicios preparatorios para el concierto en Do menor de Beethoven.*

Andante - Moderato - Allegro

legato f

più mosso

simile

simile

simile

etc.

simile

simile

etc.

Fourths with alternating hands | *Quarten mit sich ablösenden Händen* | Quartes avec mains alternantes | *Cuartas con manos alternantes*

Perfect Fourths | *Reine Quarten* | Quartes justes | *Cuartas justas*

No. 1

f *Rep. p e poi* <>

No. 2

f *Rep. p e poi* <>

Augmented Fourths
Diminished fifths | *Übermässige Quarten*
Verminderte Quinten | Quartes augmentées
Quintes diminuées | *Cuartas aumentadas*
Quintas disminuidas

No. 3

No. 4

No. 5

Examples | *Beispiele* | Examples | *Ejemplos*

Concerto in E♭ major | *Konzert in Es dur* | Concerto en *mi*♭ majeur | *Concierto en Mi*♭ *mayor*

FRANZ LISZT

(vivassimo)

ossia

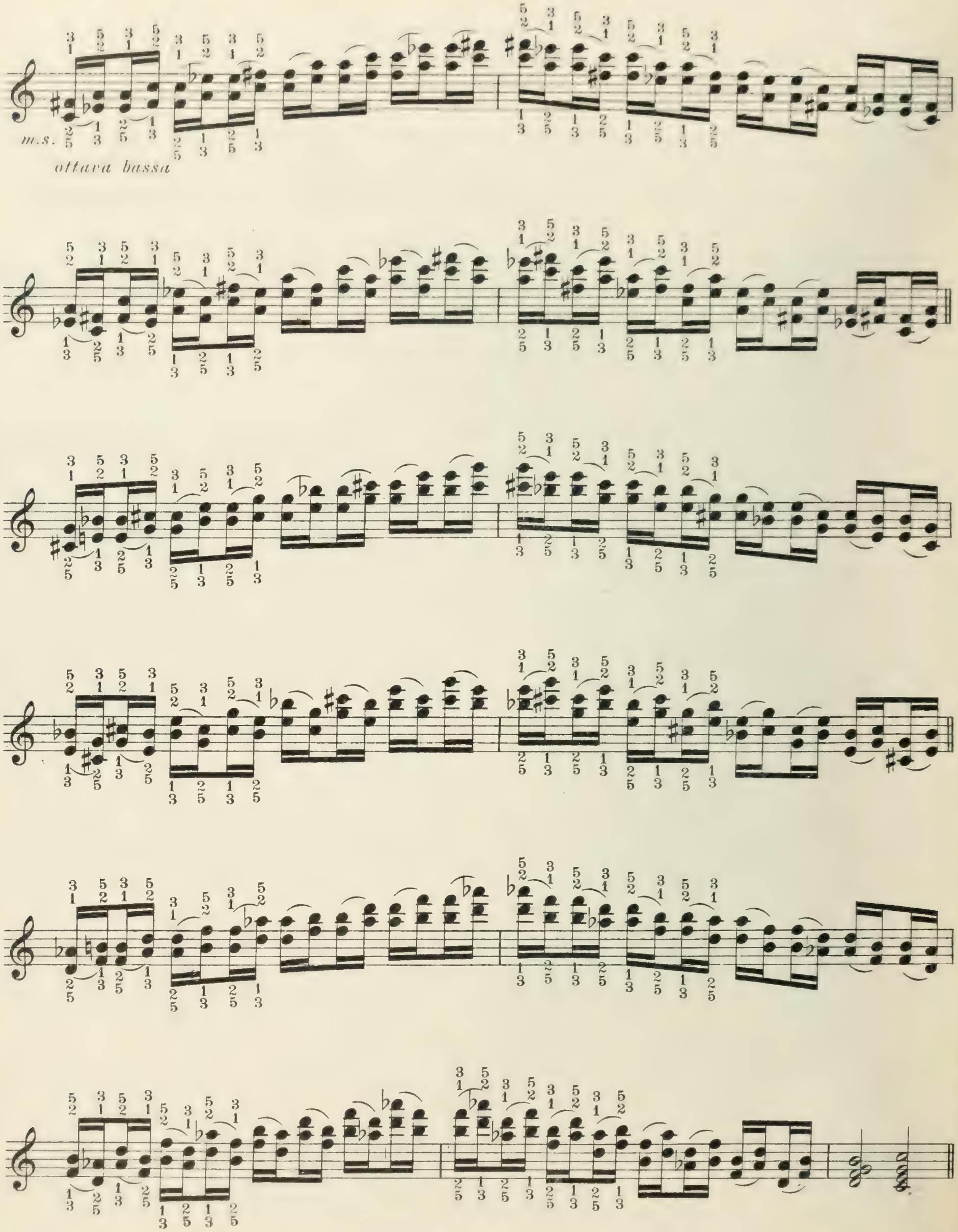
(f) staccato

rinforz.

Arpeggios in Fourths | *Arpeggien in Quarten* | Arpèges en quartes | *Arpegios en Cuartas*

m.s.

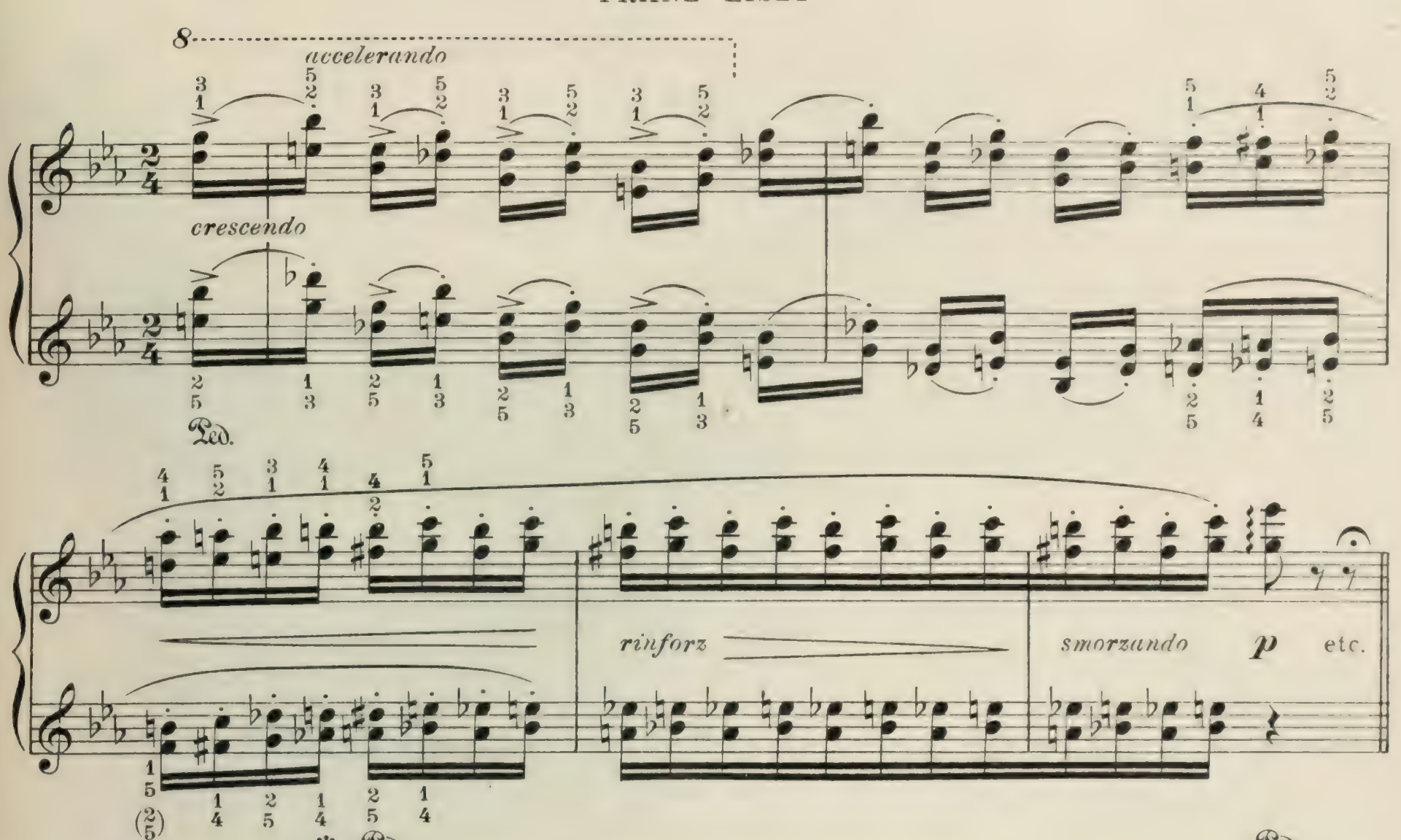
ottava bassa


m.s.
ottava bassa

Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

Tarantella (Venezia e Napoli)

FRANZ LISZT



Concerto in Eb major | *Konzert in Es dur* | Concerto en *mi*b majeur | *Concierto in Mi*b *mayor*

FRANZ LISZT

3 Études de Concert*)

en doubles notes — I. PHILIPP

Allegro ♩ = 120 *(très rythmé)*

20934-275 c By permission of A. Durand and Fils, Paris

Partial (or blind) Fourths | *Blinde Quarten* | Quartes partielles | *Cuartas Parciales*

f - mf - p e poi

legato *simile* *legato* *simile*

simile *simile*

simile *simile*

simile *simile*

legato

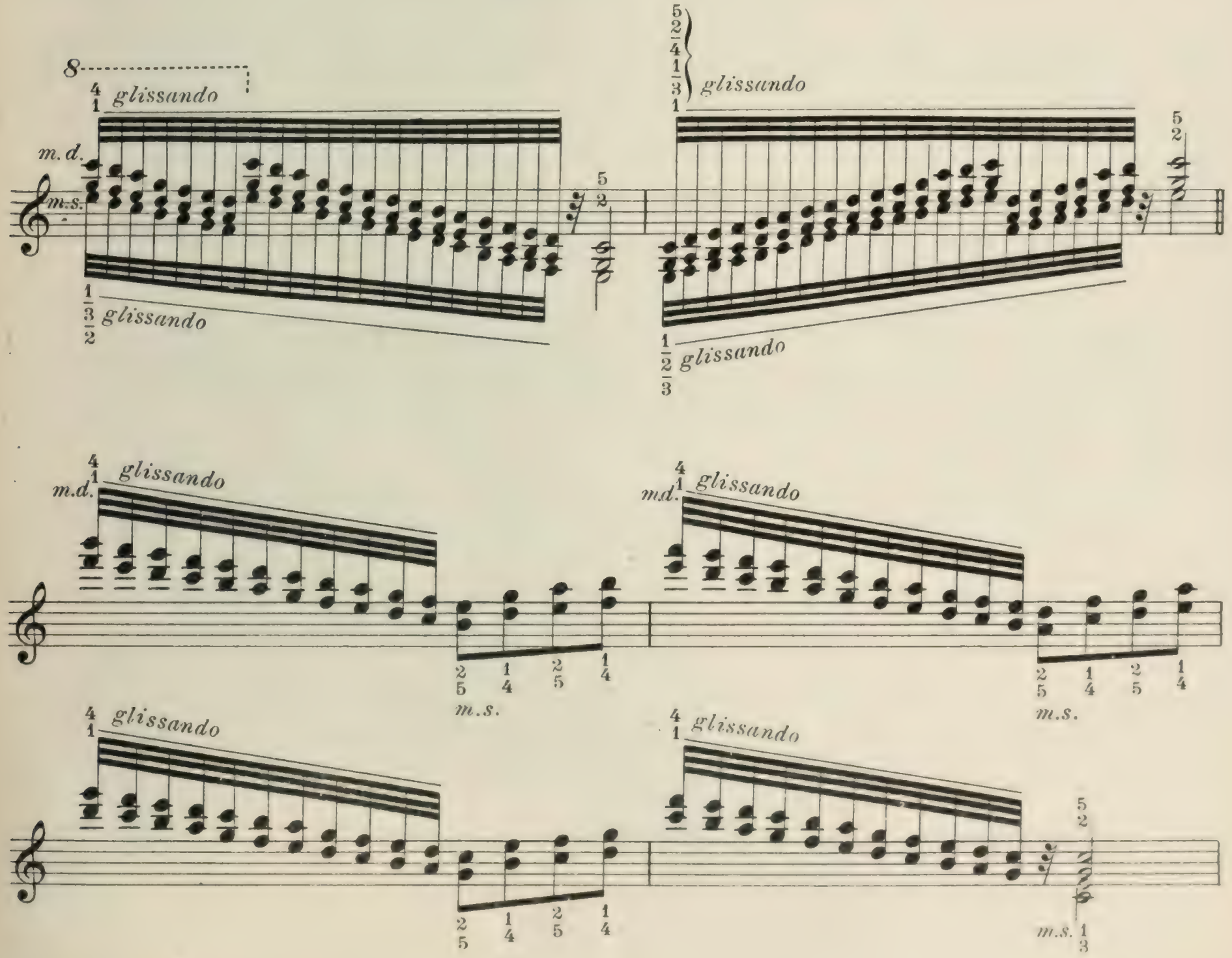
legato

Example | *Beispiel* | Exemple | *Ejemplo*

Concerto in E♭ major | *Konzert in Es dur* | Concerto en *mi♭* majeur | *Concierto en Mi♭ mayor*

FRANZ LISZT

Glissandos in Fourths | *Glissandos in Quarten* | Glissandos en Quartes | *Glissandos en Cuartas*



Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

"Man lebt nur einmal"

STRAUSS–TAUSIG

sf *ff brillante*

Ped.

I recommend the following execution. | *Ich empfehle folgende Ausführung.* | Je recommande l'exécution suivante. | *Recomiendo la ejecución siguiente.*

glissando

sf *ff* *brillante*

(Presto)

Ped.

non glissando e martellato

non glissando e martellato

Ped.

Seconds and Sevenths

Sekunden und Septimen

Secondes et Septièmes

Segundas y Sétimas

0934 – 275 c

Diatonic Scales in Seconds

There are, to my knowledge, no examples of diatonic scales in seconds in the classical and modern repertory of the piano. The fact, however, that with an underlying harmonic accompaniment they do not sound unmelodious, prompts me to give a suitable fingering for their execution.

Diatonische Tonleitern in Sekunden

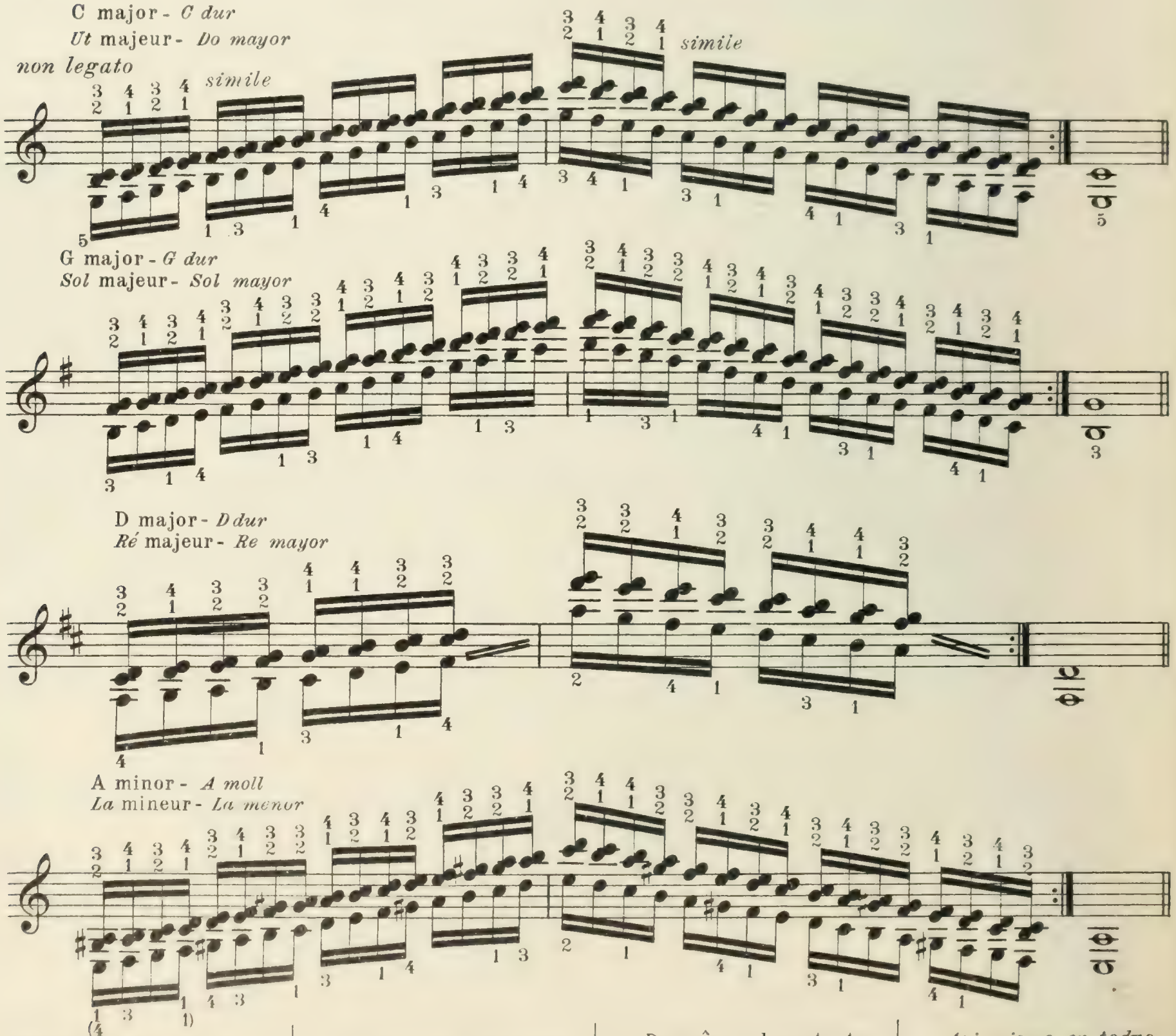
Soweit mir bekannt ist gibt es keine Beispiele von diatonischen Tonleitern in Sekunden in dem klassischen und modernen Repertoire der Klaviermusik. Die Tatsache jedoch, dass sie mit einer harmonischen Unterlage nicht unmelodisch klingen, veranlasst mich einen passenden Fingersatz für ihre Ausführung anzugeben.

Gammes diatoniques en Secondes

Il n'y a pas, que je sache, d'exemples de gammes diatoniques en secondes dans le répertoire classique et moderne du piano. Pourtant, le fait qu'avec un accompagnement harmonique elles ne font pas mauvais effet, me porte à indiquer un doigté convenant à leur exécution.

Escalas diatónicas en Segundas

No hay, que yo sepa, ejemplos de escalas diatónicas en segundas en el repertorio clásico y moderno del piano. Sin embargo, debido a que con un accompañamiento armónico no suenan mal, ofrezco una digitación adecuada para su ejecución.


C major - C dur
Ut majeur - Do mayor
non legato
simile
G major - G dur
Sol majeur - Sol mayor
D major - D dur
Ré majeur - Re mayor
A minor - A moll
La mineur - La menor

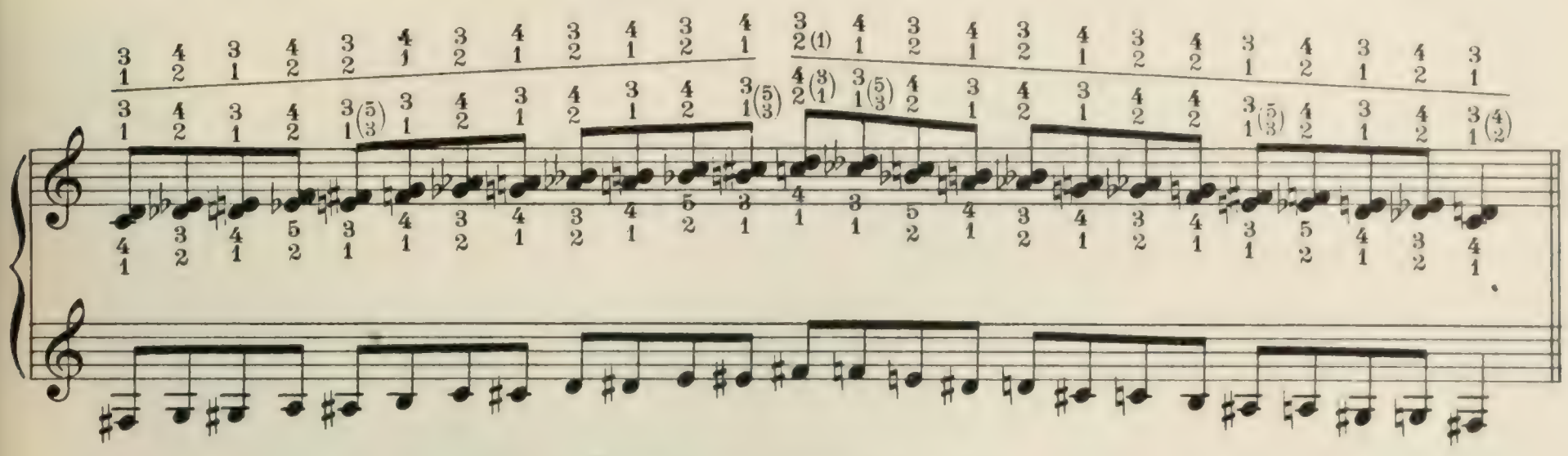
Similarly in all scales.

In gleicher Weise in allen Tonarten.

De même dans toutes les gammes.

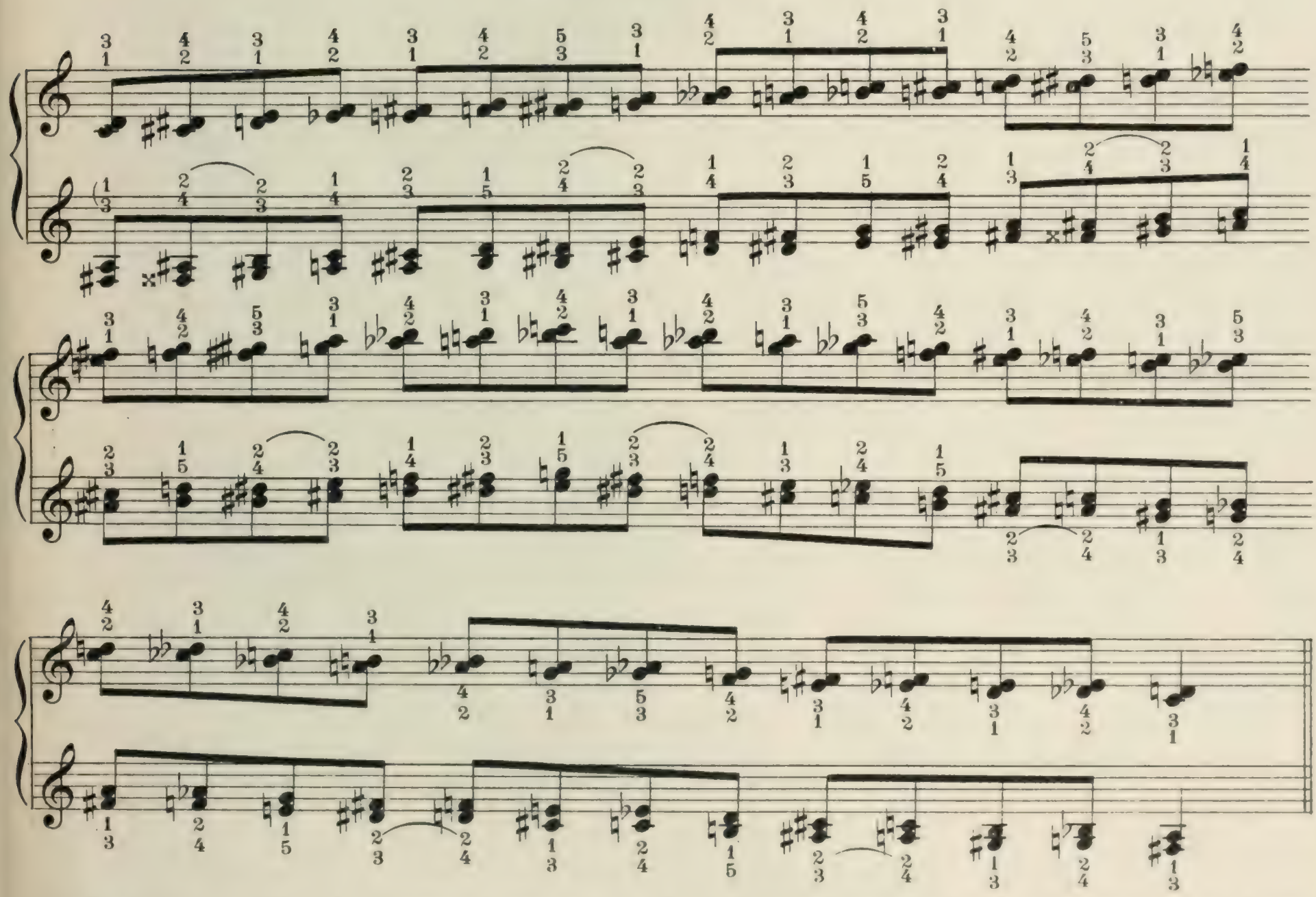
Asi mismo en todas las escalas.

Chromatic Scale in Major Seconds. | *Chromatische Tonleiter in grossen Sekunden.* | Gamme Chromatique en Secondes Majeures. | *Escala Cromática en Segundas Mayores*



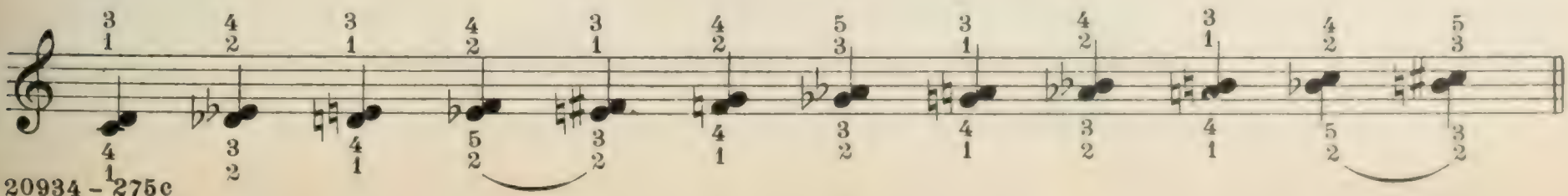
École des Doubles Notes

MORITZ MOSZKOWSKI



In his edition of the Well Tempered Clavichord. | *In seiner Ausgabe des Wohl Temperirten Klavier.* | Dans son édition du Clavecin bien tempéré. | *En su edición del Clavicordio bien atemperado.*

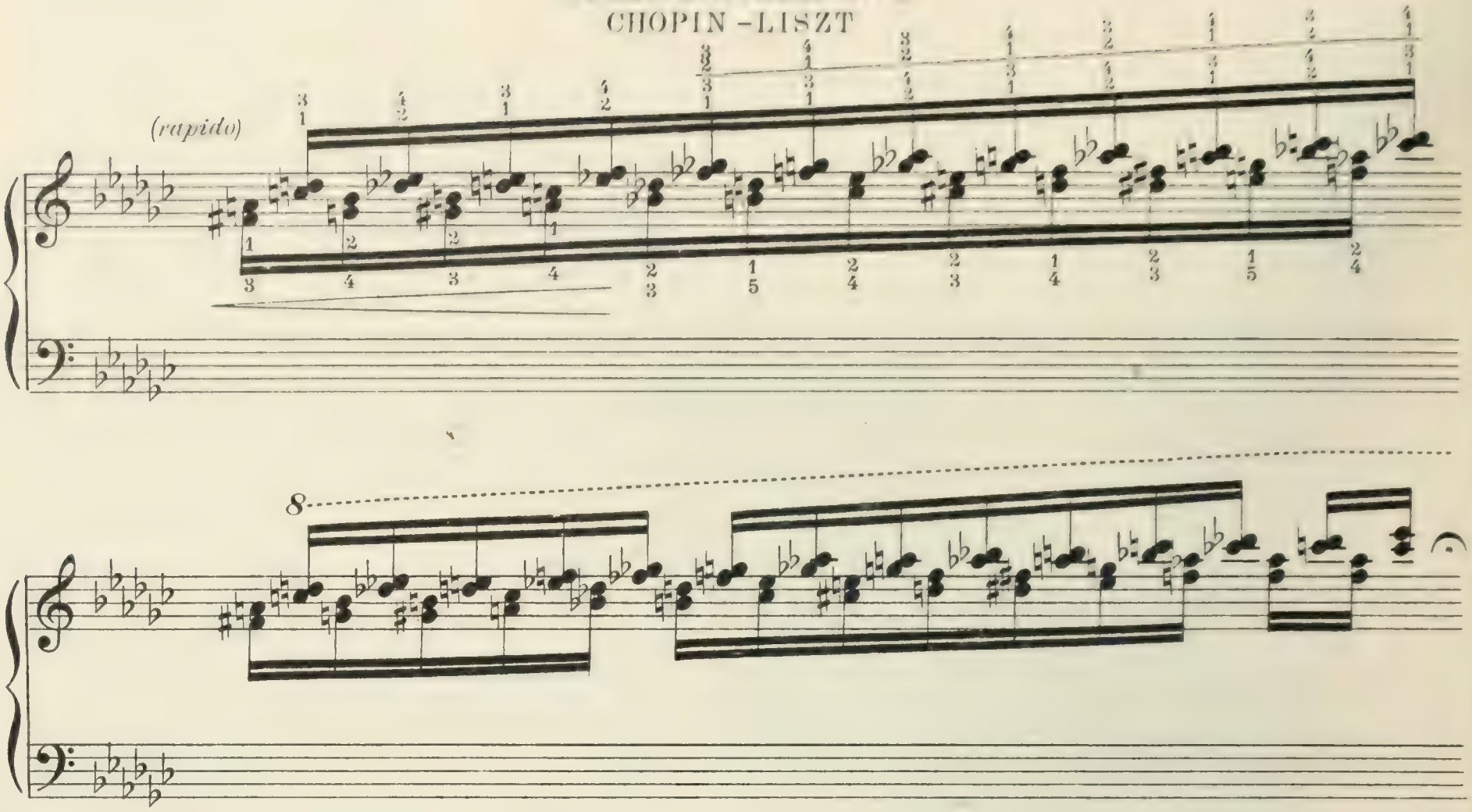
F. BUSONI



Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

Chant Polonais N° 5

CHOPIN – LISZT

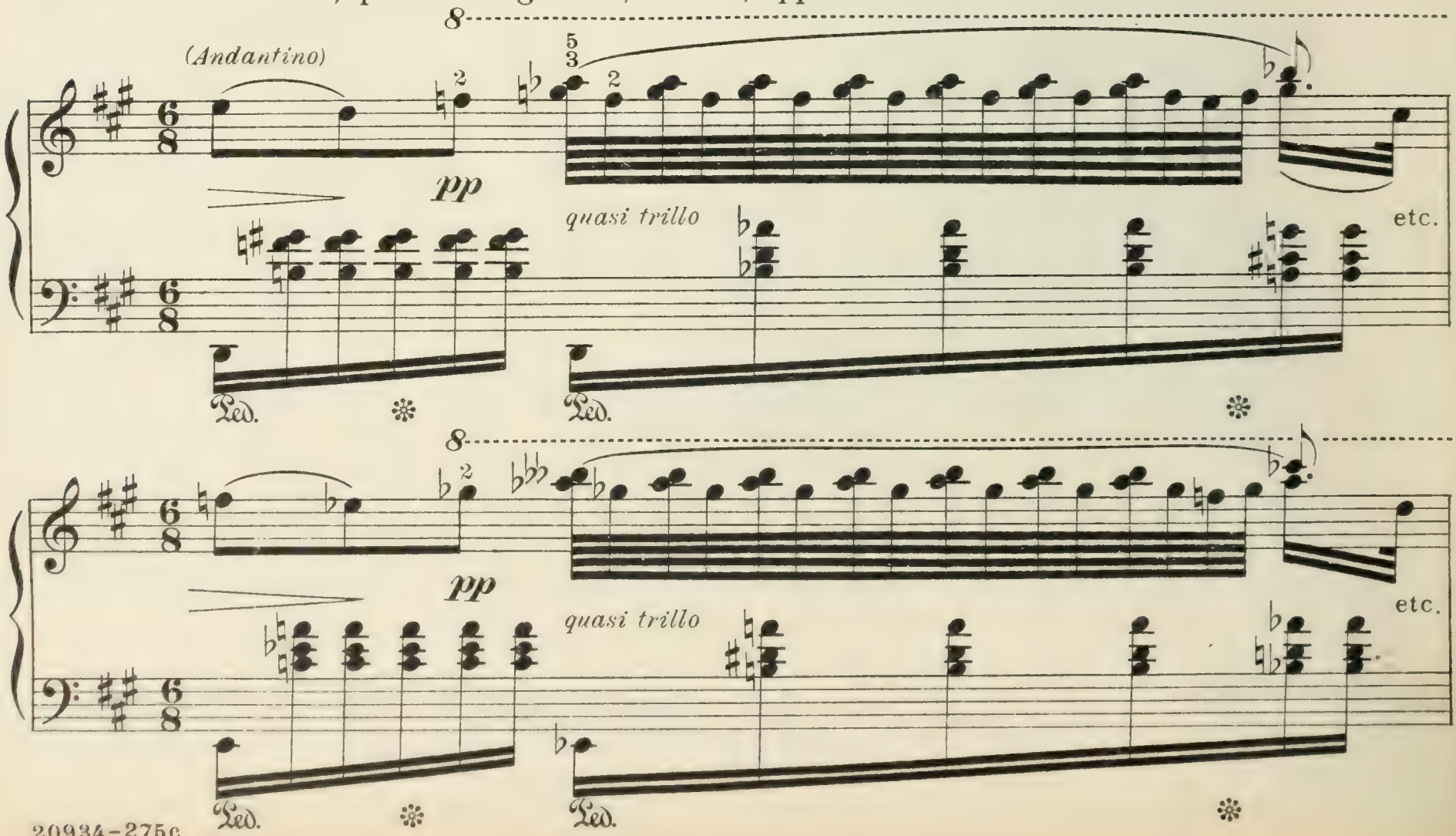


Trills in Seconds | *Triller in Sekunden* | Trilles en Secondes | *Trinos en Segundas*

Suite Op. **91**

JOACHIM RAFF

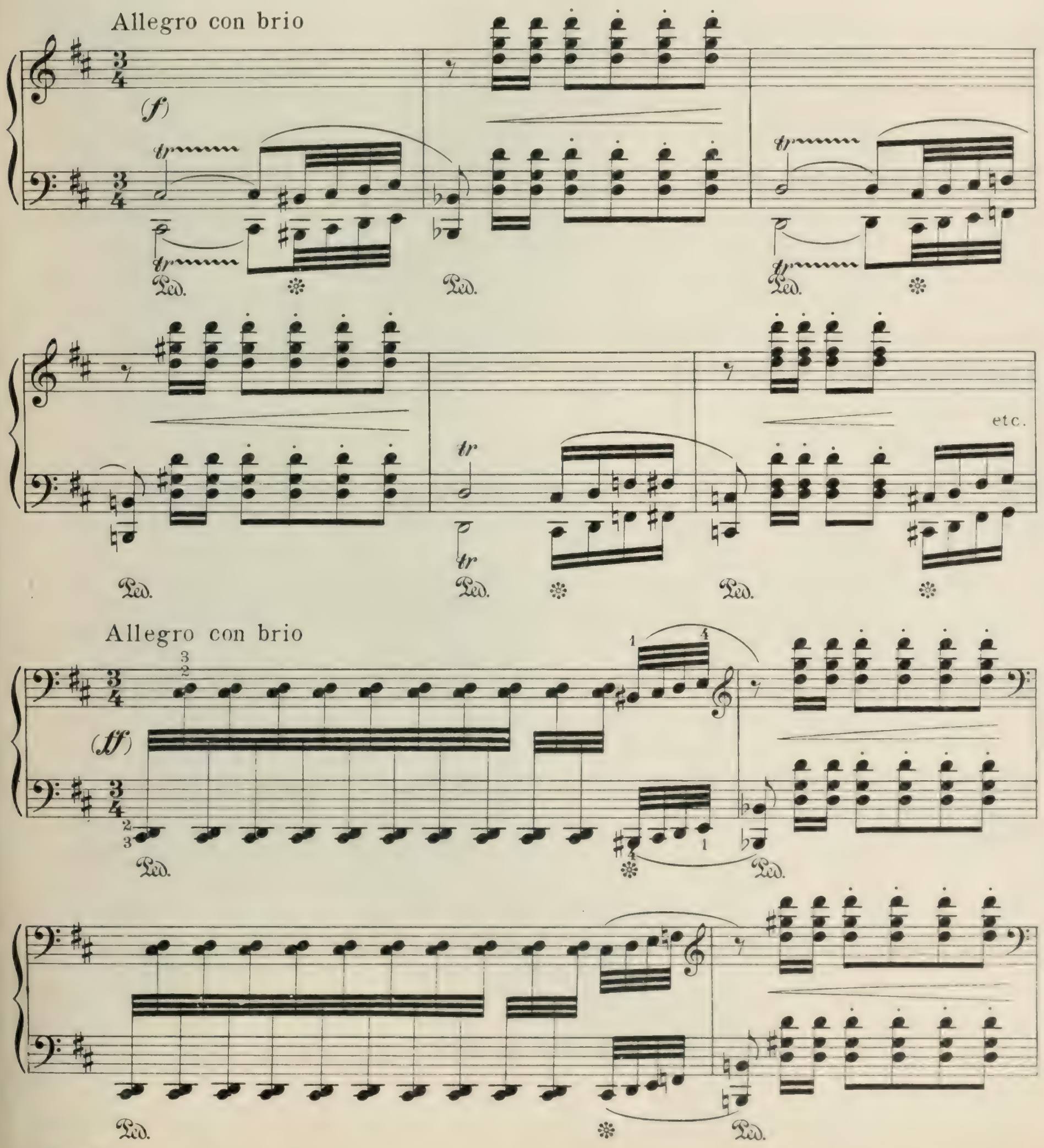
Var. VII Andante, quasi Larghetto, rubato, appassionato



Trills in Seconds with alternating hands	*Triller in Sekunden mit sich ablösenden Händen*	Trilles en Secondes avec mains alternantes	*Trinos en Segundas con manos alternantes*

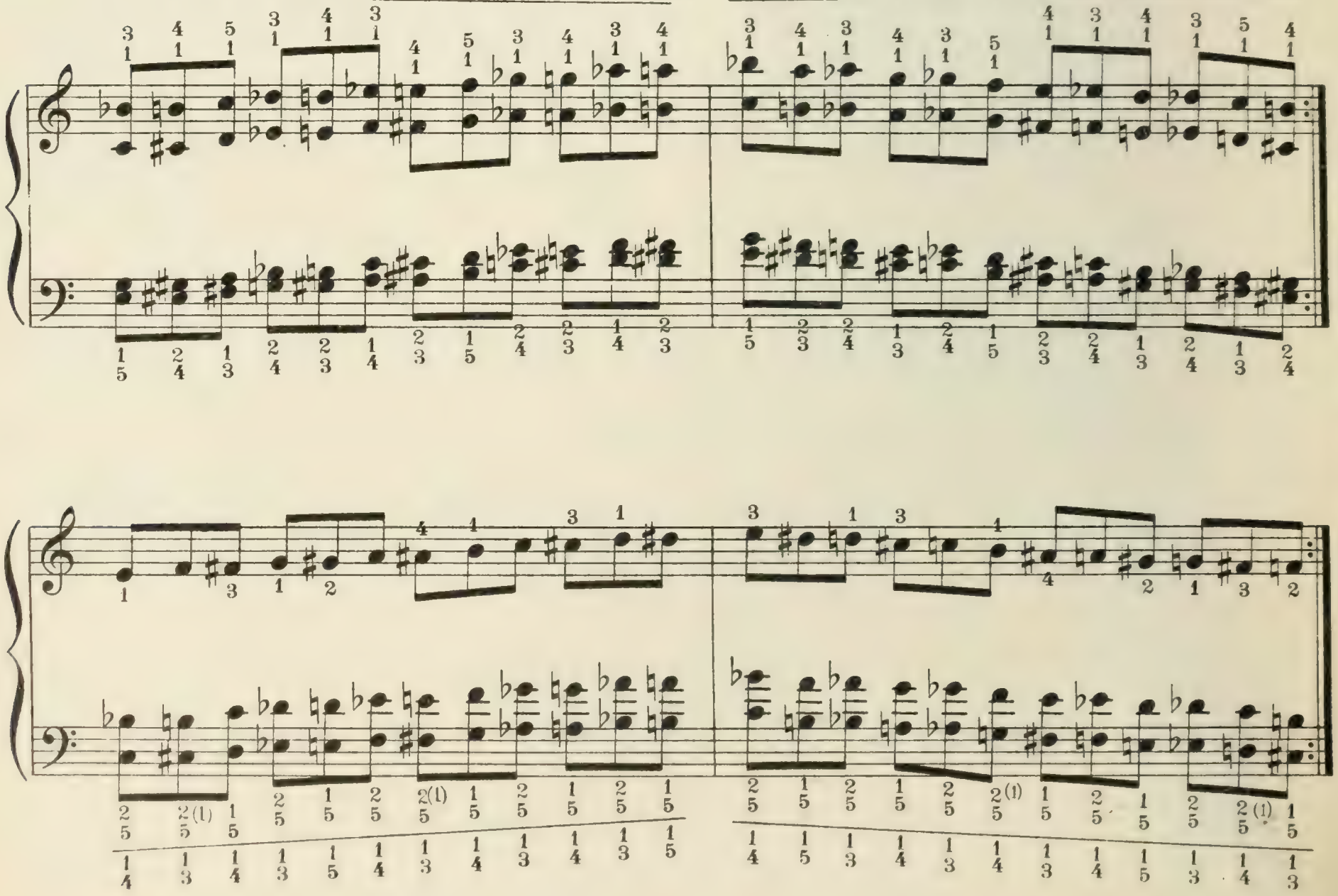
Polonaise in A major, Op. 40, № 1	*Polonaise in A dur Op. 40, № 1*	Polonaise en *la* majeur Op. 40, № 1	*Polonesa en La mayor Op. 40, № 1*

FREDERICK CHOPIN



Chromatic Scales in Minor Sevenths (Augmented Sixths)	*Chromatische Tonleitern in kleinen Septimen (Übermässige Sexten.)*	Gammes chromatiques en Septièmes Mineures (Sixtes Augmentées.)	*Escalas cromáticas en Sétimas Menores (Sextas Aumentadas.)*

Legato – Non legato – Staccato – Staccatissimo



IGNAZ FRIEDMAN

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)

JOSEF LHEVINNE

Photo by Mishkin, New York)

Mixed Double Notes

Gemischte Doppelnoten

Doubles Notes Mixtes

Dobles Notas Mixtas

20934-275c

Mixed double notes

The pianist who has practised carefully thirds, fourths and sixths usually has no trouble in playing mixed double notes. The frequency, however, with which passages in mixed double notes occur in the classical and in the modern repertoire of the piano makes it advisable to study them with particular care.

The following exercises should be played first legato, then staccato, ***f*** and ***p***, in Andante, Moderato, Allegro.

Gemischte Doppelnoten

Der Pianist, der Terzen, Quarten und Sexten sorgfältig eingeübt hat, findet gewöhnlich keine Schwierigkeiten, gemischte Doppelnoten zu spielen. Da aber Passagen in gemischten Doppelnoten im klassischen und modernen Klavier-Repertorium häufig vorkommen, so ist es empfehlenswert, sie mit besonderer Sorgfalt zu studieren.

*Die folgenden Übungen sollten zuerst legato, dann staccato, **f** und **p** in Andante, Moderato und Allegro gespielt werden.*

Doubles notes mixtes

Le pianiste qui a travaillé avec soin tierces, quartes et sixtes n'eprouve, en général, aucune difficulté à jouer les doubles notes mixtes. Cependant, une etude soigneuse des doubles notes mixtes est à recommander en raison de la fréquence avec laquelle on les rencontre dans le répertoire classique et moderne du piano.

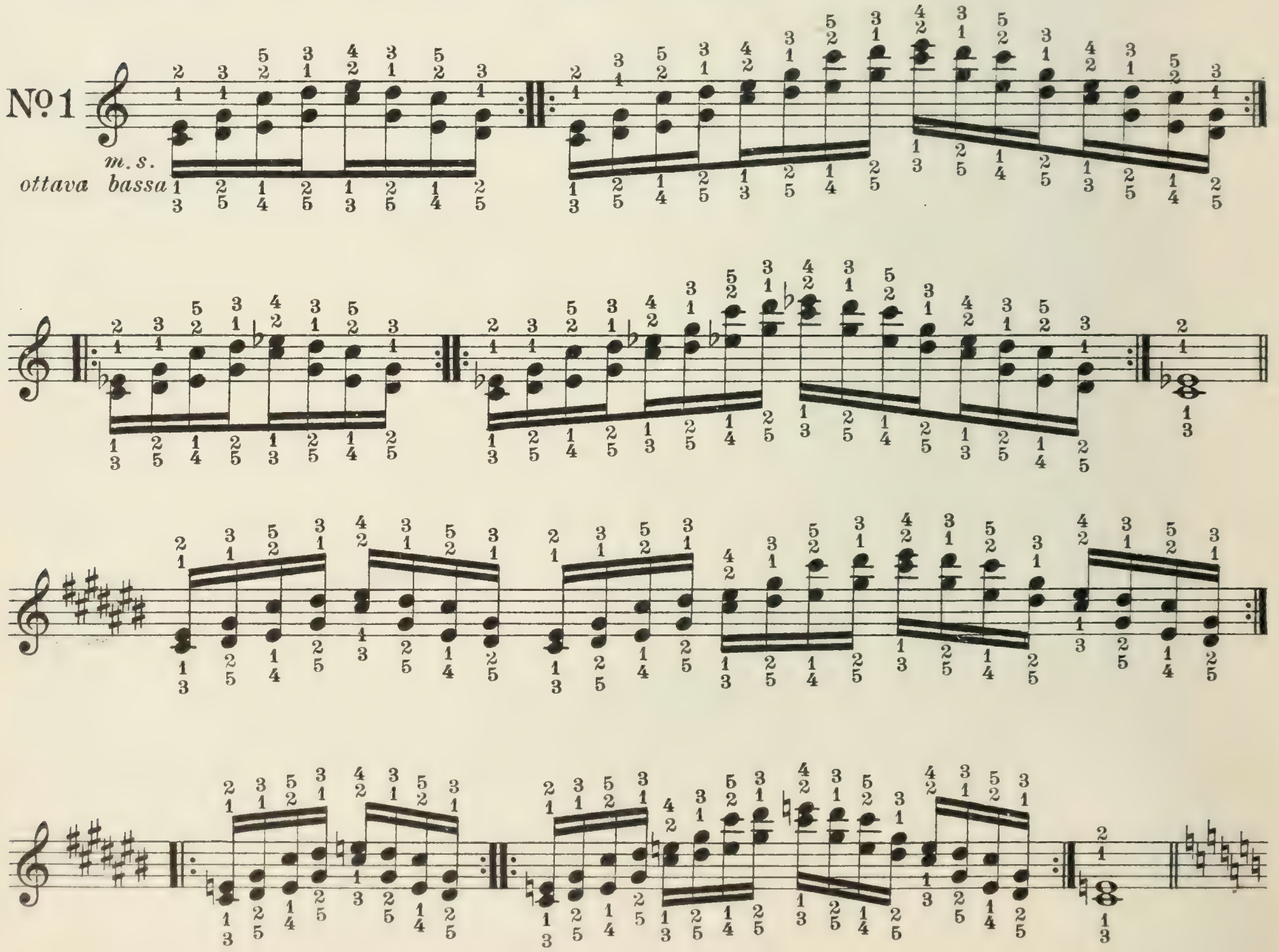
Les exercices suivants doivent être joués d'abord légato, puis staccato, ***f*** et ***p***, Andante, Moderato, Allegro.

Dobles notas mixtas

El pianista que ha practicado con cuidado las terceras, cuartas y sextas no tiene generalmente dificultad en tocar notas dobles mixtas. Sin embargo debido a la frecuencia con que ocurren pasages en dobles notas mixtas en el repertorio del piano, clásico y moderno, conviene estudiarlas con especial esmero.

*Se estudiarán los ejercicios siguientes primeramente legato, luego staccato, **f** y **p** en Andante, Moderato, Allegro.*

f *–* ***mf*** *–* ***p*** *– legato e poi staccato –* Andante – Moderato – Allegro



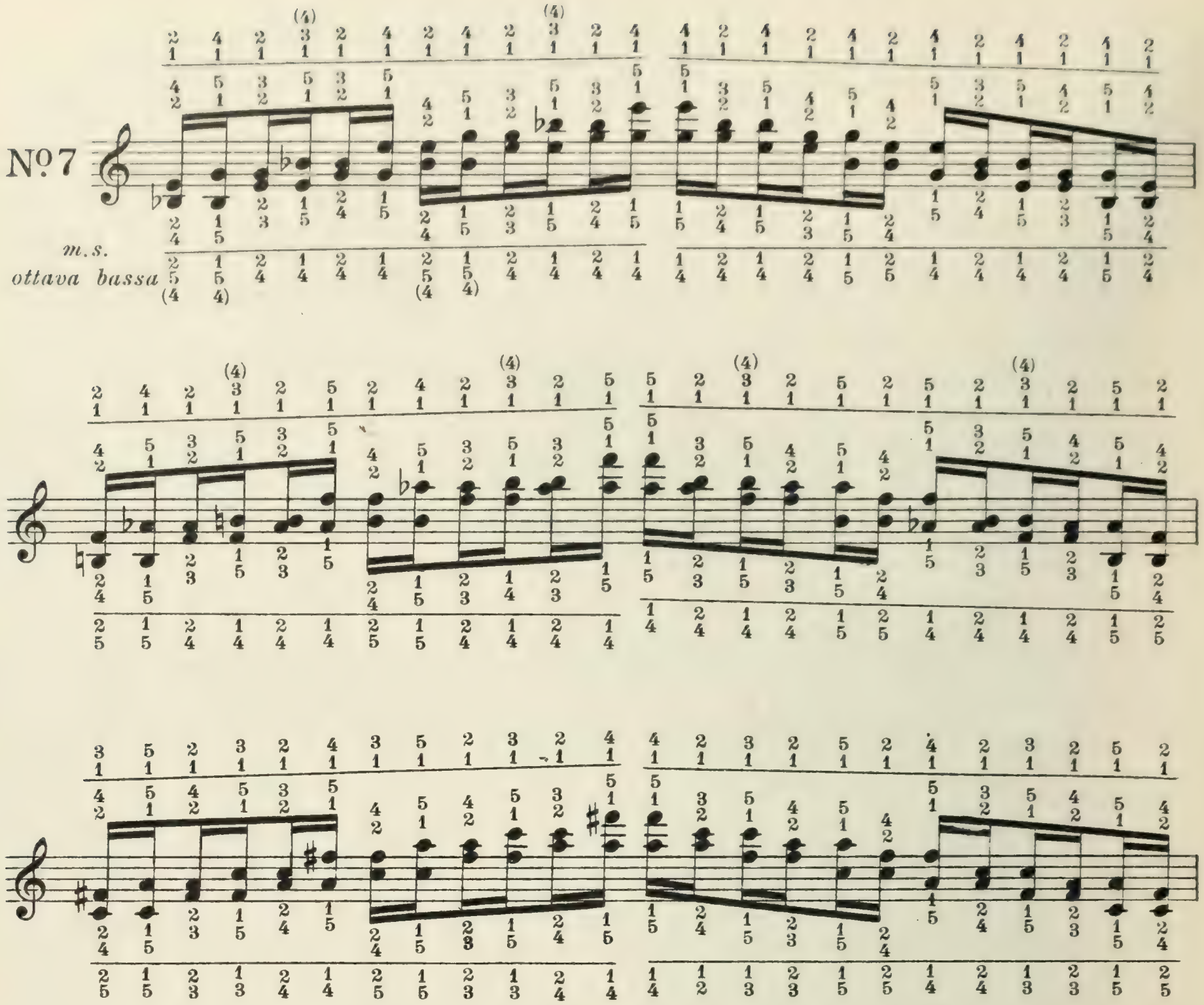
No. 2

No. 3

No. 4

No. 5

No. 6



School of Advanced Piano Playing

RAFAEL JOSEFFY *)

*) By permission of G. Schirmer, New York

Allegro

pp

8

8

Allegro molto

pp

una corda

8

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

OSSIP GABRILOWITSCH

Andante *f* – Allegretto *mf* – Allegro *p* *(A.J.)*

No. 1

simile

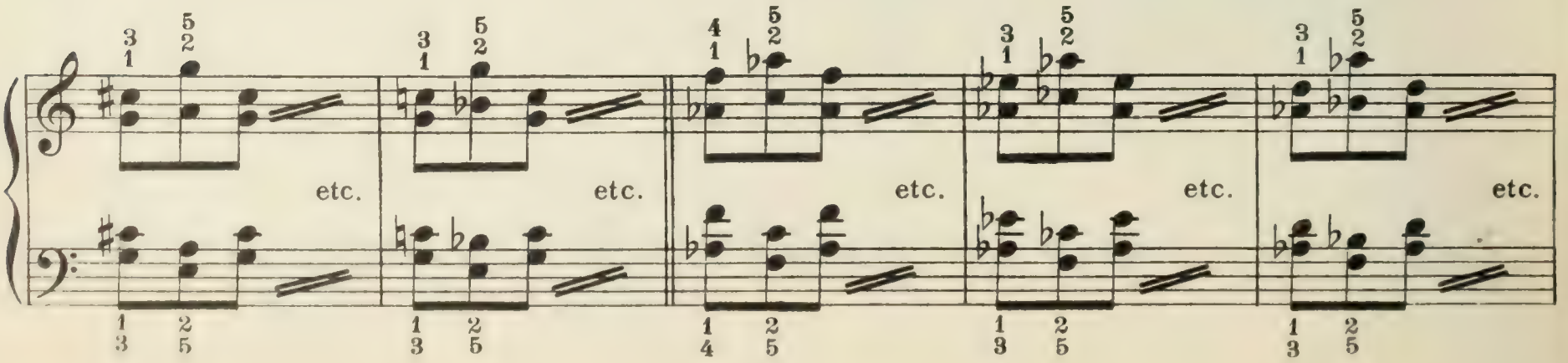
etc.

No. 2

simile (A.J.)

etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

etc.
etc.
etc.
etc.
etc.


etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

etc. etc. etc. *simile* (A.J.) etc. etc.

etc. etc. etc. etc. etc.

etc. etc. etc. etc. etc.

etc. etc. etc. etc. etc.

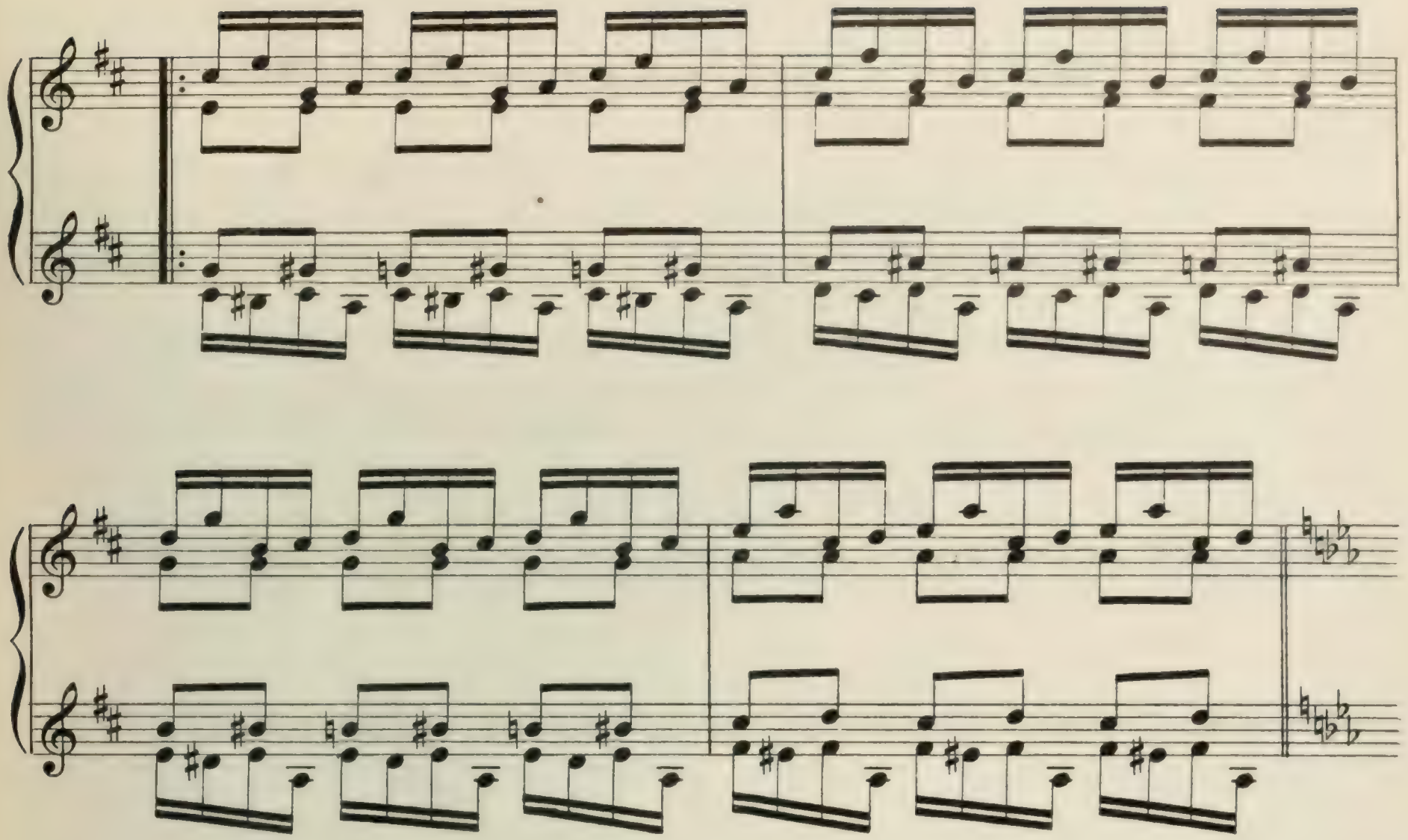
Original exercises, expressly written for this work, by

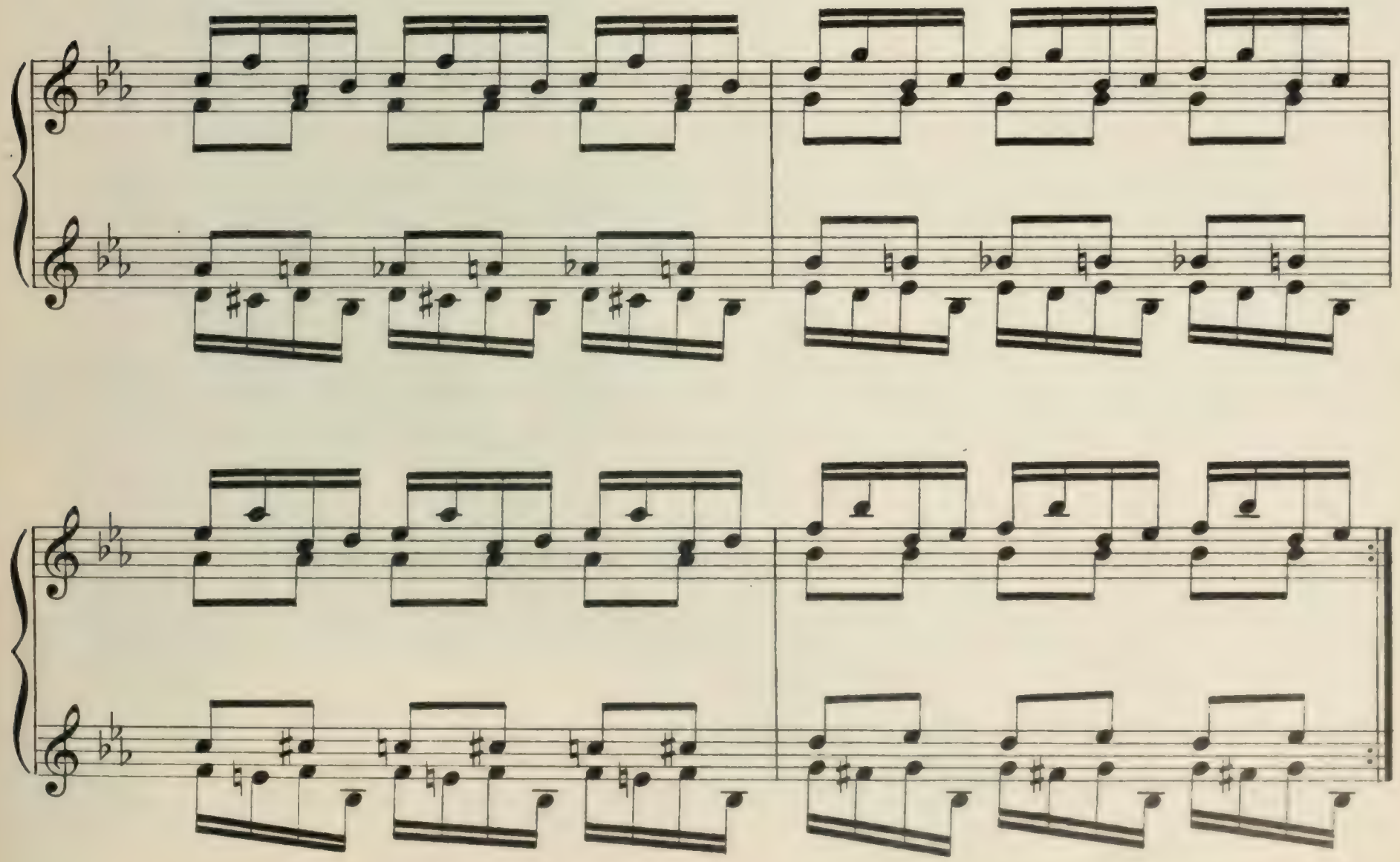
Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

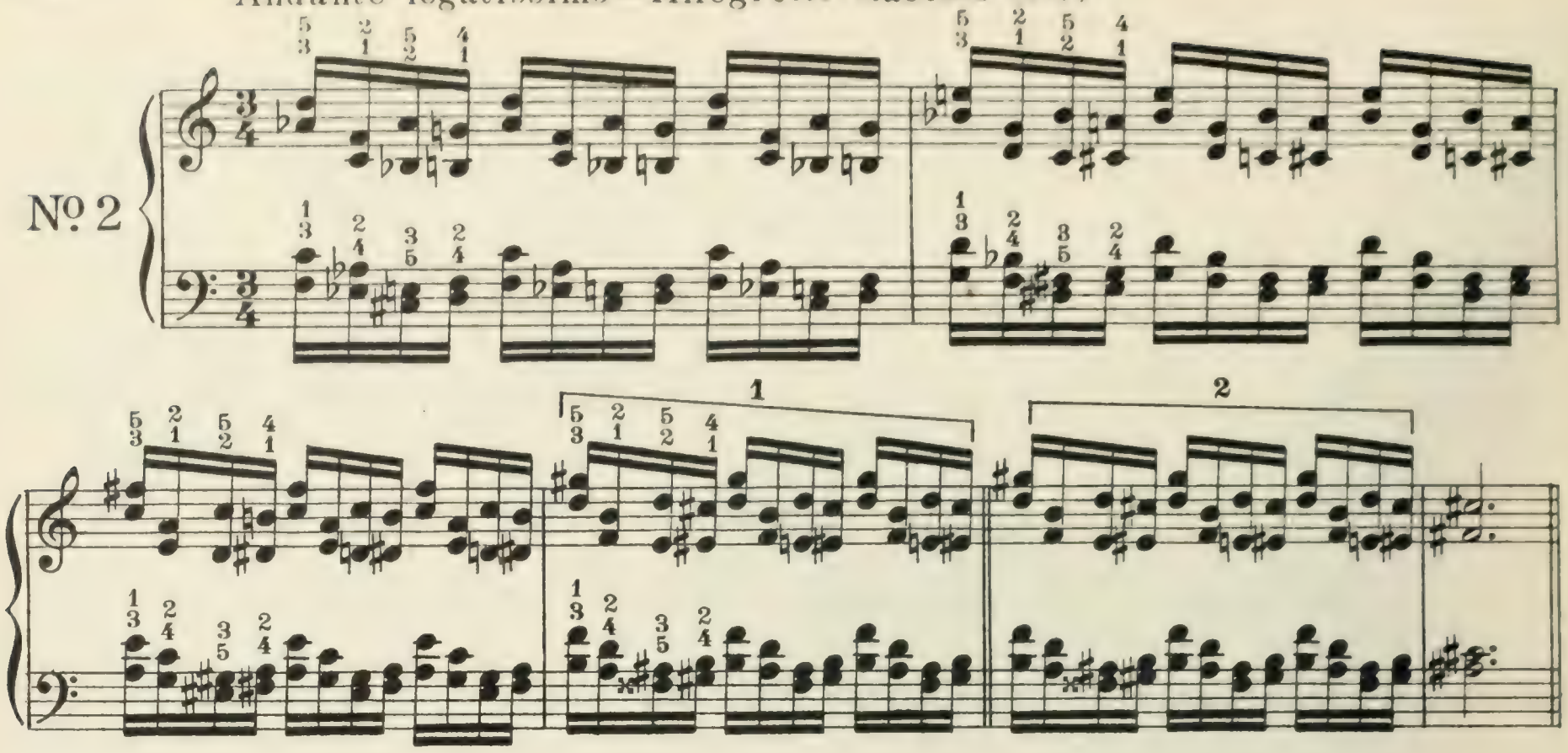
Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por

EMIL von SAUER





Andante legatissimo – Allegretto staccato *(A. J.)*



A melodious and very ingenious study that gently stretches the hand, promotes independence of the fingers and supple action of the wrists, besides giving the means of acquiring a beautiful singing tone in the playing of double notes.

Eine melodiöse und sinnreiche Studie, welche die Hand sanft streckt, Unabhängigkeit der Finger und lockere Handgelenke entwickelt und Gelegenheit giebt einen schönen singenden Ton im Spiel von Doppelnoten zu erlangen.

Une étude mélodieuse et fort ingénieuse qui a pour but d'étirer doucement la main, de développer l'indépendance des doigts et la souplesse des poignets, tout en donnant le moyen d'obtenir un beau son chantant dans le jeu de doubles notes.

Estudio melodioso y muy ingenioso que tiene por objeto de estirar suavemente la mano, desarrollar la independencia de los dedos y la soltura de las muñecas, ofreciendo, en mismo tiempo, la ocasión de obtener un hermoso "sonido cantante" en el juego de dobles notas.

Allegretto

Original exercises expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, écrits expressement pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

ARTHUR FRIEDHEIM

Moderato

No 1

simile

simile

8

8

Allegro

No 2

m.s. una attava bassa

simile

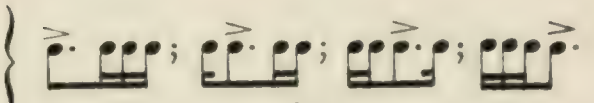
simile

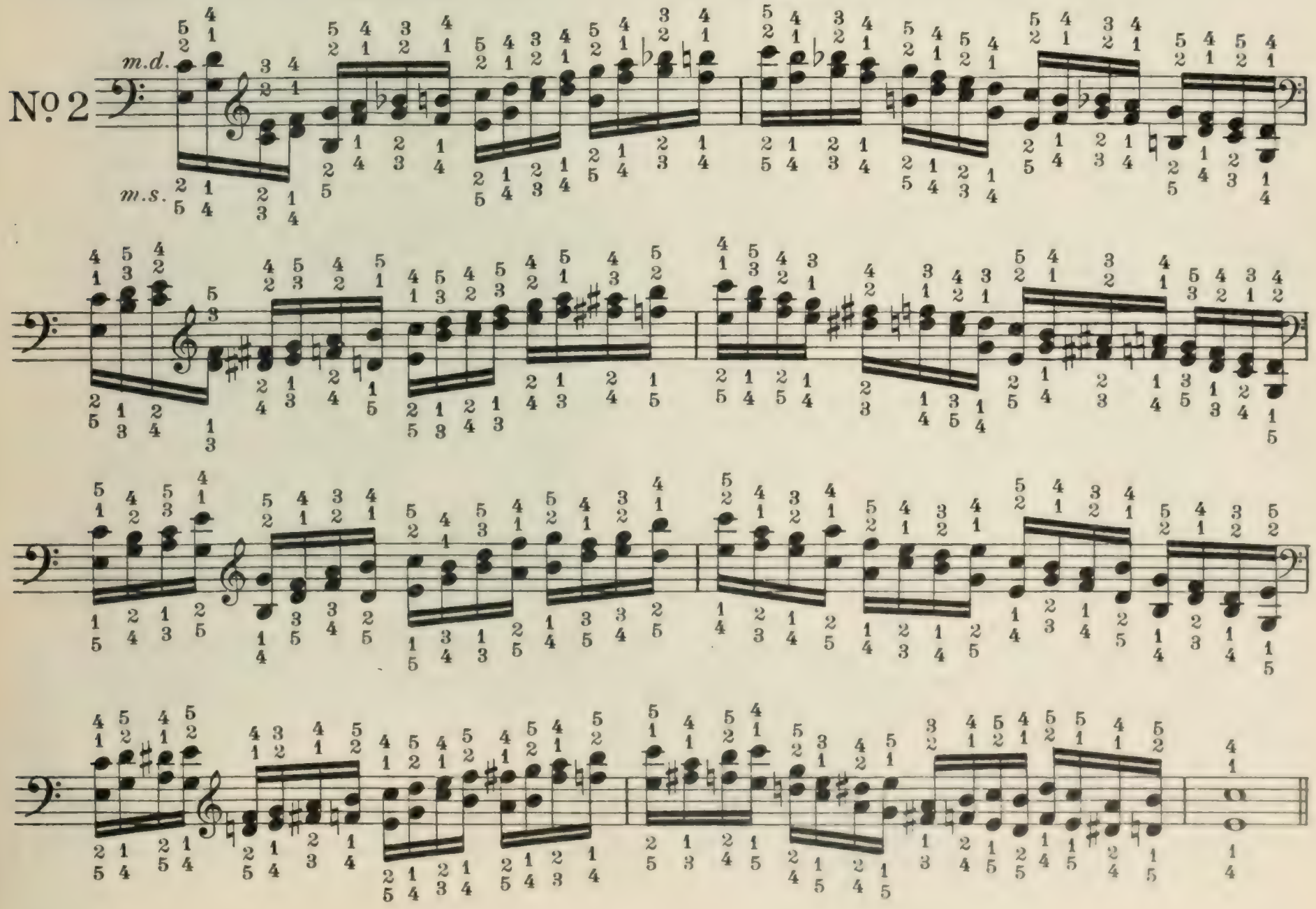
Original exercises, expressly written for this work, by | *Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von* | Exercices originaux, ecrits expressément pour cette oeuvre, par | *Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por*

I. PHILIPP

Legatissimo – ***f*** – ***mf*** – ***p*** – ***pp*** *Lento poi allegro*

Rhythm
Rhytmus
Rytme
Ritmo





legato

No. 3

simile

Examples | *Beispiele* | Exemples | *Ejemplos*

Nocturne Op. 37, № 2 — *Nocturno Op. 37, № 2*

FREDERICK CHOPIN

Without restlessness, without anxiety; to be played with calm and loving expression.

Ohne Eile, ohne Hast; ruhig und liebvoll gespielt.

Sans hâte, sans crainte; jouez avec calme et douceur.

Sin prisa, sin ansia; con tranquilidad y dulzura.

Fantasy Op. 49 | *Phantasie Op. 49* | Fantaisie Op. 49 | *Fantasia Op. 49*

FREDERICK CHOPIN

To be played softly, yet with intense passion.

Leise zu spielen, obgleich mit intensiver Leidenschaft.

Avec une passion intense, bien qu'il faille jouer *p*.

Con intensa pasión, aunque es menester tocar p.

Etude Op. 10, N° 7 | *Etüde Op. 10, N° 7* | Étude Op. 10, N° 7 | *Estudio Op. 10, N° 7*

FREDERICK CHOPIN

Supple wrists and forearms; avoid strain and fatigue. The upper notes carry the melody and, therefore, should be played more prominently.

Handgelenke und Vorderarme locker gehalten; man vermeide Anstrengung und Ermattung. Die oberen Noten führen die Melodie und sollten deshalb hervortreten.

Garder les avant-bras et les poignets flexibles, éviter l'effort et la fatigue. Les notes supérieures portent la mélodie et, par conséquent, doivent être mises en évidence.

Guárdense las muñecas y los antebrazos con soltura; evítense esfuerzos y cansancio. Las notas superiores llevan la melodía y deben resalir.

Concerto in A minor | *Konzert in A moll* | Concerto en *La* mineur | *Concierto en La menor*

IGNACE PADEREWSKI

Toccata

ROBERT SCHUMANN

The right hand should play louder than the left hand. The crescendo is to be done in "groups".

Die rechte Hand sollte lauter als die linke spielen. Das crescendo ist in "Gruppen" auszuführen.

Jouer plus fort de la main droite que de la main gauche. On fera le crescendo en groupes.

Tóquese más fuerte con la mano derecha que con la izquierda. Se hará el crescendo en "grupos".

Kreisleriana

Fantasy Nº 2 | *Phantasie Nº 2* | Fantaisie Nº 2 | *Fantasía Nº 2*

ROBERT SCHUMANN

"Sing" the upper notes | *"Singe" die obersten Noten* | "Chantez" les notes supérieures | *"Cántense" las notas superiores.*

Feux - Follets

FRANZ LISZT

poco a poco cresc.

etc.

Etude Nº 6	*Etude Nº 6*	Etude Nº 6	*Estudio Nº 6*

CAMILLE SAINT-SAËNS

With a light touch "Sing" the upper notes.	*Mit leichtem Anschlag "Singe" die obersten Noten.*	Que le toucher soit léger. "Chantez" les notes superieures.	*Con un "toucher" ligero. Háganse "cantar" las notas superiores.*

Tempo di valse

p legg.

etc.

TABLE OF CONTENTS

BOOK I

Page

PREFACE
THE MENTAL ATTITUDE 3
EXERCISES IN EXTENSION 7
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot . 17
Additional exercises by:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
EXERCISES WITH FIXED POSITION OF THE HAND 25
Additional exercises by:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35
FLEXIBILITY AND DEXTERITY OF THE THUMBS 41
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58
FINGER EXERCISES 65
Diatonic finger exercises 66
Chromatic finger exercises 75
Special exercises with notes held 77
Exercises for side motion of the fingers 86
Exercises for strengthening the individual fingers . . . 94
Exercises in diminished sevenths 96
Special exercises for the fourth and the fifth fingers . . 99
Exercises for the flexibility of the hand 103
Exercises with combined legato and staccato touch for one hand 108
Exercises with crossing of hands 110
Exercises for speed and lightness of fingers and flexibility of hand 118
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . . 120
Exercises on black keys by Tausig and additional exercises by:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Preparatory Exercises for Pieces Quoted 195
Examples (annotated) 205

BOOK II

VIRTUOSITY IN SCALES (Master School of Scales) 219
Diatonic Scales 220
The discovery of Eschmann-Dumur (new fingerings in accordance with the equal construction, in contrary motion, of major scales with equal number of sharps and flats) 222
New fingerings for various minor scales in the left hand, and for the C minor scale in the right hand . . . 225
Fingerings for the whole-tone scales 226
Various rhythmic and dynamic ways of practising scales . 227
"Goals" for the old and for the new fingerings . . . 229
Scales for the acquisition of poise in both hands . . . 230
Scales with odd fingerings 234
Scales with contrasted shadings 238
Scales with crossed hands 247
Special exercises for obtaining great speed in scale-playing (published for the first time) 248
Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in scale-playing (published for the first time) . . . 323
Position of the thumb in very rapid scales 265
Scales with alternating hands 276
Rhythmic combinations of scales 289
Scales with rhythmical models (published for the first time) 293
"New Formula for the piano teacher and piano student," by Wassili Safonoff 305
"School of Scales (according to new principles)," by Theodore Wiehmayer 308

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH I

Seite

VORWORT
DIE GEISTIGE EINSTELLUNG 3
STRECKÜBUNGEN 7
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot . 17
Ausserdem Übungen von:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
ÜBUNGEN MIT STILLSTEHENDER HAND . . 25
Ausserdem Übungen von:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35
GELENKIGKEIT UND BEHENDIGKEIT DER DAUMEN 41
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58
FINGERÜBUNGEN 65
Diatonische Fingerübungen 66
Chromatische Fingerübungen 75
Besondere Übungen mit gehaltenen Noten 77
Übungen für seitliche Bewegung der Finger 86
Übungen zur Kräftigung der einzelnen Finger 94
Übungen in verminderten Septimen 96
Besondere Übungen für den vierten und fünften Finger . 99
Übungen zur Erlangung von Gelenkigkeit der Hand . . 103
Übungen mit gleichzeitigem Legato und Staccatoanschlag in einer Hand 108
Übungen mit Überkreuzen der Hände 110
Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Leichtigkeit der Finger und Geschmeidigkeit der Hand 118
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . 120
Übungen auf schwarzen Tasten von Tausig und ausserdem Übungen von:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Vorübungen für die zitierten Stücke 195
Beispiele (mit Anmerkungen) 205

BUCH II

TONLEITERN VIRTUOSITÄT (Meisterschule der Tonleitern) 219
Diatonische Tonleitern 220
Die Erfindung von Eschmann-Dumur (neue Fingersätze nach dem gleichen Verhältnisse zwischen den Durtonleitern mit gleicher Zahl von B und Kreuzen 222
Neue Fingersätze für verschiedene Molltonleitern in der linken Hand und für die C moll Tonleiter in der rechten Hand 225
Fingersätze für die Tonleitern in Ganztönen 226
Verschiedene rhythmische und dynamische Arten, die Tonleitern zu üben 227
"Zielpunkte" für die alten und die neuen Fingersätze . 229
Tonleitern, um Gleichgewicht in beiden Händen zu erzielen 230
Tonleitern mit seltsamen Fingersätzen 234
Tonleitern mit kontrastierenden Schattierungen . . . 238
Tonleitern mit überkreuzten Händen 247
Besondere Übungen, um grosse Schnelligkeit beim Spielen von Tonleitern zu erzielen (zum ersten Mal veröffentlicht) 248
Besondere Übungen, um den "jeu perlé" (perlenden Anschlag) beim Spielen von Tonleitern zu erlangen (zum ersten Mal veröffentlicht) 323
Stellung des Daumens bei äusserst schnellen Tonleitern . 265
Tonleitern mit abwechselnden Händen 276
Rhythmische Kombinationen der Tonleitern 289
Tonleitern nach rhythmischem Vorbild (zum ersten Mal veröffentlicht) 293
"Neue Formeln für Lehrer und Klavierschüler" von Wassili Safonoff 305
"Tonleiter-Schule (nach neuen Grundsätzen)" von Theodore Wiehmayer 308

TABLE des MATIÈRES

LIVRE I

Page

PRÉFACE
ATTITUDE MENTALE 3
EXERCICES D'EXTENSION 7
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Ferruccio Busoni—Leopold Godowsky—Alfred Cortot . 17
Exercices supplémentaires de:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
EXERCICES DE POSITION FIXE 25
Exercices supplémentaires de:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35

SOUPLESSE ET DEXTÉRITÉ DES POUCES . . 41
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58

EXERCICES DE DOIGTS 65
Exercices diatoniques 66
Exercices chromatiques 75
Exercices spéciaux, avec notes tenues 77
Exercices pour le mouvement latéral des doigts . . . 86
Exercices pour fortifier les doigts 94
Exercices de septième diminuée 96
Exercices spéciaux pour le 4me et 5me doigt 99
Exercices pour la flexibilité de la main 103
Exercices de doigts avec combinaison du légato et du staccato dans une main 108
Exercices de doigts avec croisement des mains . . . 110
Exercices pour la vitesse et la légèreté des doigts et la souplesse de la main 118
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . 120
Exercices sur les touches noires de Tausig et exercices supplémentaires de:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 195
Exemples (annotés) 205

LIVRE II

VIRTUOSITÉ DES GAMMES (École magistrale des gammes) 219
Gammes Diatoniques 220
La découverte de Eschmann-Dumur (nouveaux doigtés d'après la similitude dans la construction, en sens contraire, des gammes majeures ayant le même nombre d'accidents à la clef) 222
Nouveaux doigtés pour plusieurs gammes mineures dans la main gauche et pour la gamme en *ut* mineur dans la main droite 225
Doigtés pour la gamme en tons entiers 226
Différentes manières rythmiques et dynamiques d'étudier les gammes 227
"Points de repère" pour les anciens et pour les nouveaux doigtés 229
Manière d'étudier les gammes pour obtenir l'équilibre entre les mains 230
Gammes avec doigtés anormaux 234
Gammes avec nuances contrastées 238
Gammes avec les mains croisées 247
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes (publié pour la premiere fois) 248
Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans l'exécution des gammes (publié pour la première fois) . . 323
Position du pouce dans les gammes d'une extrême rapidité 265
Gammes avec mains alternées 276
Combinaisons rythmiques des gammes 289
Gammes avec modèles rythmiques (publié pour la première fois) 293
"Nouvelles Formules pour le professeur et l'élève de piano" par Wassili Safonoff 305
"École des Gammes (d'après des principes nouveaux") par Theodore Wiehmayer 308

ÍNDICE

LIBRO I

Página

PREFACIO
ACTITUD MENTAL 3
EJERCICIOS DE EXTENSIÓN 7
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Ferruccio Busoni—Leopold Godwosky—Alfred Cortot . 17
Ejercicios suplementarios de:
Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—I. Philipp 20
EJERCICIOS DE POSICIÓN FIJA 25
Ejercicios suplementarios de:
M. Clementi—Franz Liszt—Frederick Chopin—Rosenthal-Schytte—Henri Herz—Carl Tausig—I. Philipp—L. Brassin—J. Zarembski 26 35

FLEXIBILIDAD Y DESTREZA DE LOS PULGARES 41
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Leopold Godowsky—Emil von Sauer—Rudolph Ganz—Alfred Cortot 58
EJERCICIOS DE DEDOS 65
Ejercicios diatónicos 66
Ejercicios cromáticos 75
Ejercicios especiales con notas tenidas 77
Ejercicios para el movimiento lateral de los dedos . . 86
Ejercicios para dar fuerza a los dedos 94
Ejercicios de sétima disminuida 96
Ejercicios especiales para el 4° y el 5° dedo 99
Ejercicios para la flexibilidad de la mano 103
Ejercicios de dedos con combinación del legato y staccato en una mano 108
Ejercicios de dedos con manos cruzadas 110
Ejercicios para la rapidez y ligereza de los dedos y flexibilidad de la mano 118
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Leopold Godowsky—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Arthur Friedheim—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ernst von Dohnányi—Rudolph Ganz—Fannie Bloomfield-Zeisler—Sigismond Stojowski—Alfred Cortot . 120
Ejercicios sobre las teclas negras de Tausig y ejercicios suplementarios de:
I. Philipp—Rosenthal-Schytte—Carl Tausig—Franz Liszt—Johannes Brahms—Carl Czerny—C. L. Hanon—Pischna 178
Ejercicios preparatorios para la piezas citadas . . . 195
Ejemplos (anotados) 205

LIBRO II

VIRTUOSIDAD DE LAS ESCALAS (Escuela Magistral de las Escalas) 219
Escalas Diatónicas 220
Descubrimiento de Eschmann-Dumur (nuevas digitaciones, conforme a la semejanza en la construcción, en sentido contrario, de las escalas mayores en los tonos que llevan igual número de sostenidos o bemoles en la clave) . . . 222
Nueva digitaciones para varias escalas menores y para la escala de Do menor en la mano derecha 225
Digitaciones para las escalas en tonos enteros 226
Diferentes maneras rítmicas y dinámicas de estudiar las escalas 227
"Puntos de referencia" para las digitaciones antiguas y para las nuevas 229
Manera de estudiar las escalas para obtener el equilibrio entre las manos 230
Escalas con digitaciones anormales 234
Escalas con matices contrastados 238
Escalas con manos cruzadas 247
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) . . 248
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en la ejecución de las escalas (publicados por primera vez) 323
Posición del pulgar en las escalas sumamente rápidas . 265
Escalas con manos alternantes 276
Combinaciones rítmicas de las escalas 289
Escalas con modelos rítmicos (publicadas por primera vez) 293
"Nueva fórmulas para el profesor y el discípulo de piano." por Wassili Safonoff 305
"Escuela de escalas (segun principios nuevos)." por Theodore Wiehmayer 308

TABLE OF CONTENTS
BOOK II (Continued)

Page

Glissando Scales 311
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Arthur Friedheim 280
Examples (annotated) 266-275-282-288-313-322
Chromatic Scales 328
With two, three, four and five fingers 339
With various rhythms and various accents 328
For the acquisition of poise in both hands, in legato and in staccato 331
With crossed hands 333
With contrasting shadings 334
Special exercises for acquiring great speed 335
"Goals" in chromatic scales 337
Table of the various fingerings for simple chromatic scales 339
Other fingerings, by:
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . 339
Special fingerings 342
Chromatic Scales with alternating hands 347
New modes of execution (published for the first time) . 347
Chromatic glissandos 350
Examples (annotated) 352-367

LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO . . 369
Overlapping legato 372
Clinging legato (legatissimo) 373
Legato (simple legato) 378
Free or *light legato* 379
Non legato 380
Poco staccato 384
Staccato (simple staccato) 386
Staccatissimo 387
Pizzicato 390
Examples (annotated) 372-398

TOUCH, TONE AND QUALITY 399
How to obtain, cultivate and be master of the various kinds of touch needed to produce a tone of beauty, in its manifold aspects and various dynamic degrees 400
Co-relation between touch and tone 400
Quality—the secret of every success 403
Advices and suggestions for obtaining "quality" in piano playing 403

THE SINGING TONE 405
Evenness of the singing tone 406
Intensity and color 406
Balance 406
Culminations 407
The "singing" tone and the surrounding tones 406
"Singing" in the high, medium and low registers of the piano 415
Beginning and end of phrases 407
Dissonances and consonnances 407
Notes of long duration 407
"Singing" with the soft pedal 410
"Singing" with the damper pedal 406-422
"Singing" turns and ornamental notes 407
"Singing" melodic designs represented by chords . . . 416
"Singing" with both hands at the same time 417
"Singing" with alternating hands 418
"Singing" when one hand plays both melody and accompaniment. 419
"Singing" in pieces written for one hand alone 424
Examples (annotated) 408-426

ACCURACY—HOW TO PLAY WITHOUT STRIKING WRONG NOTES 427
Technical accuracy and inaccuracy in piano playing, viewed from a physiological, psychological and practical standpoint 428
Early training of the piano student a powerful factor for future technical accuracy 428
Analysis and discussion of *twenty-five reasons* for technical inaccuracy in piano playing 430
How to gain technical accuracy, *complete* and *lasting* . . 434
Exercises for acquiring accuracy and speed of motions, speed and certainty of eye and control of one's self . . 435-442
Unconscious accuracy and technical mastery 440
Additional exercises 444
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz . . 449
Preparatory exercises and examples (annotated) . . 462-508

INHALTSVERZEICHNIS
BUCH II (Fortsetzung)

Seite

Glissando Tonleitern 311
Auch *Originalubungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von: *Arthur Friedheim* 280
Beispiele (mit Anmerkungen) 266-275-282-288-313-322
Chromatische Tonleitern 328
Mit zwei, drei, vier und fünf Fingern 339
Mit verschiedenem Rhythmus und verschiedenen Akzenten 328
Um Gleichgewicht in beiden Händen im legato und im staccato zu erlangen 331
Mit überkreuzten Händen 333
Mit kontrastierenden Schattierungen 334
Besondere Übungen um grosse Schnelligkeit zu erzielen 335
"Zielpunkte" in einfachen chromatischen Tonleitern . . 337
Verzeichnis der verschiedenen Fingersätze für einfache chromatische Tonleitern 339
Andere Fingersätze, von:
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . 339
Besondere Fingersätze 342
Chromatische Tonleitern mit sich ablösenden Händen . 347
Neu Ausführungsweisen (zum ersten Mal veröffentlicht) . 347
Chromatische Glissandi 350
Beispiele (mit Anmerkungen) 352-367

LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO . . . 369
Übergreifendes legato 372
Haftendes legato (legatissimo) 373
Legato (einfaches legato) 378
Freies oder *leichtes legato* 379
Non legato 380
Poco staccato 384
Staccato (einfaches staccato) 386
Staccatissimo 387
Pizzicato 390
Beispiele (mit Anmerkungen) 372-398

ANSCHLAG, TON UND QUALITÄT 399
Wie man sich die verschiedene Arten des Anschlags aneignen kann, wie man dieselben ausbildet und bemeistert um dadurch einen schönheitsvollen Ton in dessen verchiedenartigen Erscheinungen und dynamischen Abstufungen zu erlangen 400
Beziehungen zwischen Ton und Anschlag 400
Qualität—das Geheimnis jeglichen Erfolgs 403
Anweisungen und Ratschläge zur Aneignung von "Qualität" im Klavierspiel 403

DER SINGENDE TON 405
Gleichmässigkeit des singenden Anschlags 406
Intensität und Farbe 406
Gleichgewicht 406
Höhepunkte 407
Der "singende" Ton und die ihn umgebenden Töne . . 406
"Singen" in dem oberen, mittleren und tieferen Register des Klaviers 415
Anfang und Ende von Phrasen 407
Dissonanzen und Konsonanzen 407
Noten von längerem Wert 407
Das "Singen" beim Gebrauch des Dämpfers (linken) Pedals 410
Das "Singen" beim Gebrauch des lauten (rechten) Pedals 406-422
Der "singende" Ton bei Doppelschlägen und Verzierungen 407
Das "Singen" von Melodien in Akkorden 416
Gleichzeitiges "Singen" mit beiden Händen 417
Das "Singen" von Melodien, die von beiden Händen abwechselnd gespielt werden 418
Das "Singen" von Melodien, die von derselben Hand gleichzeitig begleitet werden 419
Das "Singen" in Stücken, die nur für eine Hand allein geschrieben sind 424
Beispiele (mit Anmerkungen) 408-426

TREFFSICHERHEIT — WIE MAN SPIELEN KANN, OHNE FALSCHE NOTEN ANZUSCHLAGEN 427
Treffsicherheit und Mangel an Akkuratesse im Klavierspiel, vom physiologischen, psychologischen und praktischen Gesichtspunkte aus betrachtet 428
Frühe Ausbildung des Klavierschülers als bedeutender Faktor in Bezug auf die zukünftige Treffsicherheit . . . 428
Analyse und Erörterung von *fünf und zwanzig Gründen* in Bezug auf Mangel an Akkuratesse 430
Wie man sich *vollständige* und *andauernde* Treffsicherheit erwirbt 434
Übungen zur Erlangung von Akkuratesse und Schnelligkeit in den Bewegungen, von einem raschen und sicheren Blick und von Selbstbeherrschung 435-442
Unbewusste Treffsicherheit und technische Meisterschaft . 440
Andere Übungen 444
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von: *Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz* 449
Vorübungen und Beispiele (mit Anmerkungen) . . . 461-508

TABLE des MATIERES
LIVRE II (Continuation)

Page

Gammes en *glissando* 311
Ainsi que les *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par: *Arthur Friedheim* 280
Exemples (annotés) 266-275-282-288-313-322

Gammes Chromatiques 328
Avec deux, trois, quatre et cinq doigts 339
Avec différents rythmes et différents accents 328
Pour obtenir l'équilibre entre les mains, en légato et staccato 331
Avec les mains croisées 333
Avec nuances contrastées 334
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans l'exécution des gammes chromatiques 335
"Points de repère" dans les gammes chromatiques . . 337
Table des différents doigtés pour les gammes chromatiques simples 339
Doigtés supplémentaires de:
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . 339
Doigtés spéciaux 342
Gammes chromatiques avec mains alternantes . . . 347
Noveaux procédés (publié pour la première fois) . . 347
Glissandos chromatiques 350
Exemples (annotés) 352-367

LÉGATO—STACCATO—PORTAMENTO . . . 369
Légato exagéré 372
Légato tenu ou légatissimo 373
Légato (légato simple) 378
Légato libre ou *léger* 379
Non légato 380
Poco staccato 384
Staccato (staccato simple) 386
Staccatissimo 387
Pizzicato 390
Exemples (annotés) 372-398

TOUCHER—SON ET QUALITÉ 399
Comment obtenir, cultiver et maîtriser les différences de toucher nécessaires pour produire la beauté du son dans ses multiples aspects et dans ses divers degrés dynamiques 400
Relation entre le toucher et le son 400
Le qualité:—secret de tout succès 403
Suggestions et conseils pour obtenir la "qualité" dans le jeu du piano 403

LE SON CHANTANT 405
L'égalité du son chantant 406
Intensité et coloris 406
Equilibre 406
Culminations 407
Le son chantant et les sons qui l'environment 406
Manière de faire "chanter" le piano dans son régistre aigu, moyen et grave 415
Commencement et fin des phrases 407
Dissonances et consonances 407
Notes de longue durée 407
"Chanter" avec la sourdine 410
"Chanter" avec la pédale forte, ou pédale de droite . 415-422
Manière de faire "chanter" les mordents circulaires et les notes d'agrément 407
La façon de "chanter" les phrases mélodiques représentées par des accords 416
"Chanter" avec les deux mains en même temps . . . 417
"Chanter" avec les deux mains alternées 418
"Chanter" les mélodies lorsque la même main joue la mélodie et l'accompagnement 419
Manière de "chanter" dans les morceaux écrits pour une main seule 424
Exemples (annotés) 408-426

JUSTESSE—L'ART DE JOUER SANS FAIRE DE FAUSSES NOTES 427
Justesse et manque de justesse techniques dans le jeu du piano, considérés au point de vue physiologique, psychologique et pratique 428
Influence de l'éducation élémentaire du piano sur la justesse technique du pianiste 428
Analyse et discussion des *vingt-cinq raisons* du manque de justesse dans le jeu du pianiste 430
Comment acquérir une justesse technique *complète* et *constante* 434
Exercices pour l'acquisition de la justesse et de la rapidité des mouvements, de la rapidité et de la sûreté du coup d'oeil, du contrôle de soi-même 435-442
Justesse inconsciente et maitrise technique 440
Exercices supplémentaires 444
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Moriz Rosenthal Ignaz Friedman Rudolph Ganz . 449
Examples préparatoires et exemples (annotés) . . . 462-508

INDICE
LIBRO II (Continuación)

Página

Escalas *Glissando* 311
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por: *Arthur Friedheim* 280
Ejemplos (anotados) 266-275-282-288-313-322

Escalas cromáticas 328
Con dos, tres, cuatro y cinco dedos 339
Con diferentes ritmos y diferentes acentos 328
Para obtener el equilibrio entre les manos, en legato y staccato 331
Con las manos cruzadas 333
Con matices contrastados 334
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en la ejecución de las escalas cromáticas 335
"Puntos de referencia" en las escalas cromáticas . . 337
Tabla de las diferentes digitaciones para las escalas cromáticas simples 339
Digitaciones suplementarias de:
I. Philipp—Ferruccio Busoni—Rosenthal-Schytte . . 339
Digitaciones especiales 342
Escalas cromáticas con manos alternantes 347
Nuevos procedimientos (publicados por la primera vez) 347
Glissandos cromáticos 350
Ejemplos (anotados) 352-367

LEGATO—STACCATO—PORTAMENTO . . . 369
Legato exagerado 372
Legato tenido o legatissimo 373
Legato (legato simple) 378
Legato libre o ligero 379
Non legato 380
Poco staccato 384
Staccato (staccato simple) 386
Staccatissimo 387
Pizzicato 390
Ejemplos (anotados) 372-398

"TOUCHER"—SONIDO—CALIDAD 399
Cómo alcanzar, cultivar y dominar con maestría las varias clases de "toucher" necesarias para producir un tono hermoso, en sus múltiples aspectos y diversos grados dinámicos 400
Correlación entre el "toucher" y el sonido 400
Calidad: el secreto de todo éxito 403
Consejos e indicaciones para lograr la "calidad" en la ejecución pianística 403

EL SONIDO CANTANTE 405
Igualdad del sonido cantante 406
Intensidad y colorido 406
Equilibrio 406
Culminaciones 407
El sonido cantante y las notas que le rodean 406
Manera de hacer "cantar" el piano en su registro alto, medio y bajo 415
Principio y final de las frases 407
Disonancias y consonancias 407
Notas de larga duración 407
"Cantar" con la sordina 410
"Cantar" con el pedal fuerte o de la derecha . . . 415-422
Manera de "cantar" los mordentes circulares y las notas de adorno 407
Manera de "cantar" frases melódicas representadas por acordes 416
El "cantar" con las dos manos al mismo tiempo . . . 417
"Cantar" con las manos alternantes 418
"Cantar" melodías en donde la misma mano toca la melodía y el acompañamiento 419
Manera de "cantar" en piezas escritas para una mano sola 424
Ejemplos (anotados) 408-426

SEGURIDAD—EL ARTE DE TOCAR SIN DAR NOTAS FALSAS 427
Seguridad técnica e inseguridad en la ejecución pianística, desde el punto de vista fisiológico, psicológico y práctico 428
Influencia de la educación elemental en el piano sobre la seguridad técnica del pianista 428
Análisis y discusión de *veinticinco causas* de inseguridad en la ejecución pianística 430
Cómo adquirir seguridad técnica, *completa* y *duradera* . . 434
Ejercicios para adquirir seguridad y velocidad de los movimientos, rapidez y seguridad visuales, y dominio de sí mismo 435-442
Seguridad inconciente y maestría técnica 440
Ejercicios suplementarios 444
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Moriz Rosenthal Ignaz Friedman Rudolph Ganz . 449
Ejercicios preparatorios y ejemplos (anotados) . . . 462-508

TABLE OF CONTENTS

BOOK III

Page

ARPEGGIOS (Master School of Arpeggios) . . . 1

A new outlook on the *harmonic relation* between chords (and their arpeggios) possessing the same number of sharps and flats 2

Curious examples of interrelation between apparently widely different chords 4

Preparatory exercises for the common chord arpeggios . 6

Special exercises for strengthening the fingers and achieving brilliancy 16

Special exercises for the thumbs in arpeggio-playing . . 9

Exercises for obtaining evenness, surety and velocity in the playing of arpeggios 10

Different ways of practising arpeggios 17

"School of Arpeggios," by Henri Falcke 50

Special exercises for obtaining great velocity in the playing of common chord arpeggios 30

Examples (annotated)

Arpeggios of the dominant seventh chord 60

Preparatory exercises with augmented intervals . . . 62

Various ways of practising the dominant seventh chord arpeggios 63

Diminished seventh chord arpeggios 68

Examples (annotated)

Special exercises to obtain great velocity in the playing of dominant seventh and diminished seventh chord arpeggios 69

Examples (annotated).

Other seventh chord arpeggios 74

Special exercises for obtaining "pearliness" of touch in the playing of arpeggios (published for the first time). 75

Arpeggios of the chord of the ninth 83-121

Mixed arpeggios 83

Examples (annotated)

Arpeggios to develop rapid visualization and accuracy in changes of hand position 95

Arpeggios of chords in extended form 98

Examples (annotated)

Preparatory exercises for pieces quoted 101

Examples (annotated).

Arpeggios with alternating hands 105

Examples (annotated).

Arpeggios with interlocking hands 113

Examples (annotated).

Other arpeggios 118

Examples (annotated).

Also *original exercises,* expressly written for this work, by:

Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi 129

FINGER REPETITIONS 157

Also *original exercises,* expressly written for this work, by:

Emil von Sauer—Arthur Friedheim 179

Examples (annotated 162-182

Preparatory exercises for pieces quoted 185

TURNS 189

Examples (annotated) 194

TRILLS (Master School of Trills) 199

Exercises for evenness and strength of fingers . . . 200

Exercises for side-vibratory motion of hands and wrists . 202

Exercises for making supple the ligaments between the fingers 205

Exercises for flexibility of the thumb and of the hand, in view of the playing of trills 205

Exercises for establishing the beauty and elasticity of the trills 206

Exercises to promote rapid trilling 209

Chains of trills; their various executions 212

Trills played with both hands 215

Trills in conjunction with sustained notes 226

Trills in conjunction with a melody 227

Also *original exercises,* expressly written for this work,by:

Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson —Alfred Cortot 231

Examples (annotated) 216-249

HOW TO PRACTISE. HOW TO PERFORM

Difference between practice and performance. Analysis and discussion of the various ways of practising. How to eliminate technical mistakes in performance, that is to say, when playing a piece through, without stopping. 259

Examples (annotated) 264

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH III

Seite

ARPEGGIEN (Meisterschule der Arpeggien) . . . 1

Eine neue Übersicht über die *harmonische Verwandtschaft* zwischen Akkorden (und deren Arpeggien), welche dieselbe Anzahl von Kreuz und B besitzen 2

Merkwürdige Beispiele von gegenseitigen Beziehungen zwischen anscheinend weit auseinanderliegenden Akkorden 4

Vorübungen für die Dreiklang-Arpeggien 6

Besondere Übungen zur Erlangung kräftiger Finger und eines brillanten Spiels in Arpeggien 16

Besondere Übungen für die Daumen beim Spielen der Arpeggien 9

Übungen um Gleichmässigkeit, Sicherheit und Geläufigkeit beim Spielen der Arpeggien zu erlangen 10

Verschiedene Arten Arpeggien zu üben 17

"Schule der Arpeggien," von Henri Falcke 50

Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dreiklang-Arpeggien . . 30

Beispiele (mit Anmerkungen).

Dominant Septimenakkord Arpeggien 60

Vorübungen mit vergrössertem Abstand 62

Verschiedene Arten das Dominant Septimenakkord Arpeggio zu üben 63

Verminderte Septimenakkord Arpeggien 68

Beispiele (mit Anmerkungen).

Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Geschwindigkeit beim Spielen der Dominant und Verminderten Septimenakkord Arpeggien 69

Beispiele (mit Anmerkungen).

Verchiedene Septimenakkord Arpeggien 77

Besondere Übungen zur Erlangung des "perlenden" Anschlags beim Spielen der Arpeggien (zum ersten Mal veröffentlicht) 75

Nonenakkord Arpeggien 83-121

Gemischte Arpeggien.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Arpeggien zur Entwickelung von schneller Übersicht und Sicherheit beim Wechseln der Handstellungen . . . 95

Beispiele (mit Anmerkungen).

Arpeggien in weiter Lage 98

Vorübungen für die zitierten Stücke 101

Arpeggien mit sich ablösenden Händen 105

Beispiele (mit Anmerkungen).

Arpeggien mit ineinandergreifenden Händen 113

Beispiele (mit Anmerkungen).

Andere Arpeggien 118

Beispiele (mit Anmerkungen).

Auch *Originalübungen,* eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi 129

FINGER REPETITIONEN 157

Auch *Originalübungen,* eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Emil von Sauer—Arthur Friedheim 179

Beispiele (mit Anmerkungen) 162-189

Vorübungen für die zitierten Stücke 185

DOPPELSCHLÄGE. 189

Beispiele (mit Anmerkungen) 194

TRILLER (Meisterschule der Triller 199

Übungen für Gleichmässigkeit und Kraft der Finger . . 200

Übungen für seitliche Schwingung der Hand und des Handgelenkes 202

Übungen um die Bindeglieder zwischen den einzelnen Fingern geschmeidig und nachgiebig zu machen 205

Übungen für Gelenkigkeit des Daumens und der Hand, zwecks des Trillers 205

Übungen um zur Schönheit und Elasticität des Trillers zu verhelfen 206

Übungen um Geläufigkeit des Trillers zu entwickeln . . 209

Aufeinander folgende Triller; verschiedene Ausfühungen 212

Triller, die mit beiden Händen gespielt werden . . . 215

Triller im Zusammenhang mit gehaltenen Noten . . 226

Triller im Zusammenhang mit einer Melodie 227

Auch *Originalübungen.* eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson —Alfred Cortot 231

Beispiele (mit Anmerkungen) 216-249

WIE MAN ÜBEN SOLL. WIE MAN VORTRAGEN MUSS

Unterschied zwischen dem Üben und Vortrag. Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Übens. Wie man technische Fehlgriffe beim Vortrag, das heisst, wenn man ein Stück ohne Unterbrechung durchspielt, vermeiden kann 259

Beispiele (mit Anmerkungen) 264

TABLE des MATIÈRES
LIVRE III

Page

ARPÈGES (École magistrale des arpèges) . . . 1
Un aperçu nouveau sur la *relation harmonique* entre les accords (et leurs arpèges) de tons possédant le même nombre de dièzes et de bémols 2
Exemples curieux, démontrant la relation entre les accords (et leurs arpèges) qui sont en apparence très éloignés les uns des autres au point de vue harmonique . . . 4
Exercices préparatoires pour les arpèges d'accords parfaits 6
Exercices spéciaux pour obtenir la force des doigts et un jeu brillant des arpèges 16
Exercices spéciaux pour le pouce dans le jeu des arpèges 9
Exercices pour obtenir l'égalité, la sûreté et la rapidité dans le jeu de arpèges 10
Diverses manières d'étudier les arpèges 17
"École des Arpèges" de Henri Falcke 50
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des arpèges d'accords parfaits 30
Exemples (annotés)
Arpèges de l'accord de septième de dominante . . . 60
Exercices préparatoires avec augmentation des intervalles 62
Dieverses manières d'étudier les arpèges de l'accord de septième dominante 63
Arpèges de l'accord de septième diminuée 68
Exemples (annotés)
Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des arpèges de l'accord de septième de dominante et de septième diminuée 69
Exemples (annotés)
D'autres arpèges d'accords de septième 74
Exercices spéciaux pour obtenir le "jeu perlé" dans les arpèges (publié pour la première fois) 75
Arpèges d'accords de neuvième 83-121
Arpèges mixtes 83
Exemples (annotés)
Arpèges pour développer la rapidité du coup d'oeil et la justesse dans les changements de position de la main . 95
Arpèges d'accords étendus 98
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 101
Exemples (annotés)
Arpèges avec mains alternantes 105
Exemples (annotés)
Arpèges avec les mains chevauchantes 113
Exemples (annotés)
Autres arpèges 118
Exemples (annotés)
Ainsi que *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi 129
RÉPÉTITIONS DE DOIGTS 157
Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément *pour cette oeuvre, par:*
Emil von Sauer—Arthur Friedheim 179
Exemples (annotés) 162-182
Exercices préparatoires pour les morceaux cités . . . 185
MORDENTS CIRCULAIRES 189
Exemples (annotés) 194
TRILLES (École magistrale des trilles) 199
Exercices pour l'égalité et la force des doigts 200
Exercices pour la vibration latérale de la main et du poignet 202
Exercices pour rendre souples et élastiques les ligaments entre les doigts 205
Exercices pour la souplesse du pouce et de la main, en vue du trille 205
Exercices pour obtenir la beauté et l'élastiticité du trille 206
Exercices pour développer la rapidité du trille . . . 209
Chaînes de trilles (trilles successifs); différentes exécutions 212
Trilles joués avec les deux mains 215
Trilles avec notes tenues 226
Trilles en conjonction avec une mélodie 227
Aussi des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Leopold Godowsky –Ossip Gabrilowitsch– Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson—Alfred Cortot 231
Exemples (annotés) 216-249
COMMENT ÉTUDIER. COMMENT EXÉCUTER
Différence entre l'étude et l'exécution. Analyse et discussion des diverses manières d'étudier. Comment èliminer les fautes de technique (fausses notes) pendant l'exécution, c'est-à-dire lorsque l'on joue un morceau d'un bout à l'autre sans arrêt 259
Exemples (annotés) 269

ÍNDICE
LIBRO III

Página

ARPEGIOS (Escuela Magistral de los Arpegios) . 1
Nuevo punto de vista sobre le *relación armónica* entre los acordes (y sus arpegios) de los tonos que lleven en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles . 2
Ejemplos curiosos, demostrando la relación entre acordes (y sus arpegios) que en apariencia son muy distantes unos de otros desde el punto de vista armónico . . 4
Ejercicios preparatorios para arpegios de acordes perfectos 6
Ejercicios especiales para obtener fuerza de dedos y un juego brillante de arpegios 16
Ejercicios especiales para el pulgar, en vista de los arpegios 9
Ejercicios para obtener igualdad, seguridad y velocidad en la ejecución de los arpegios 10
Varias maneras de estudiar los arpegios 17
"Escuela de Arpegios" de Henri Falcke 50
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpegios de acordes perfectos 30
Ejemplos (anotados).
Arpegios del acorde de sétima de dominante 60
Ejercicios preparatorios con aumento de los intervalos . 62
Varias maneras de estudiar los arpegios del acorde de sétima de dominante 68
Arpegios del acorde de sétima disminuida,
Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en los arpegios del acorde de sétima de dominante y de sétima disminuida 69
Ejemplos (anotados).
Otros arpegios de acordes de sétima 74
Ejercicios especiales para obtener el juego "aperlado" en los arpegios (publicados por la primera vez) . . . 75
Arpegios de acordes de novena 83-121
Arpegios mixtos 83
Ejemplos (anotados).
Arpegios para descarrolar la rapidez visual y la seguridad en los cambios le posición de la mano 95
Arpegios de acordes extendidos 98
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas . . . 101
Ejemplos (anotados).
Arpegios con manos alternantes 105
Ejemplos (anotados).
Arpegios con las manos superpuestas 113
Ejemplos (anotados).
Otros arpegios 118
Ejemplos (anotados).
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para estra obra, por:
Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Ernst von Dohnányi 129
REPETICIONES DE DEDOS 157
Adémas, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Emil von Sauer—Arthur Friedheim 179
Ejemplos (anotadas) 162-182
Ejercicios preparatorios para la piezas citadas . . . 185
MORDENTES CIRCULARES 189
Ejemplos (anotados) 194
TRINOS (Escuela Magistral de Trinos) 199
Ejercicios para la igualdad y la fuerza de los dedos . . 200
Ejercicios para la vibración lateral de la mano y de la muñeca 202
Ejercicios para dar soltura y elasticidad a los ligamentos entre los dedos 205
Ejercicios para obtener flexibilidad del pulgar y de la mano en vista del trino 205
Ejercicios para obtener la belleza y la elesticidad del trino 206
Ejercicios para desarrollar la rapidez del trino . . . 209
Cadenas de trinos (trinos sucesivos); varias maneras de ejecutarlos 212
Trinos con ambas manos 215
Trinas con notas tenidas 226
Trinos que se presentan juntos con una melodía . . . 227
Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:
Leopold Godowsky—Ossip Gabrilowitsch—Ignaz Friedman—Fannie Bloomfield-Zeisler—Katherine Goodson Alfred Cortot 231
Ejemplos (anotados) 216-249
COMO ESTUDIAR. COMO EJECUTAR
Diferencia entre el estudio y la ejecución de una pieza. Análisis y discusión de las varias maneras de estudiar. Como eliminar las faltas de técnica en la ejecución: es decir, cuando se toca una pieza del principlio al fin, sin parar 259
Ejemplos (anotados) 269

TABLE OF CONTENTS

BOOKS IV and V

COMPLETE SCHOOL OF DOUBLE NOTES . .

THIRDS (Master School of Thirds) . . . . .

Exercises for developing strength of fingers, evenness of tone and agility.

Exercises for achieving evenness and nimbleness in the three difficult points of the diatonic scale in thirds.

Exercises for flexibility and power of the hand.

Special exercises for 5/3 and 4/2, and as a preparation for the trill in thirds.

Additional exercises by:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms.

Diatonic Scales in Thirds

General fingering for all the major and minor scales in thirds, without regard to the equal construction, in contrary motion, of major scales with an equal number of sharps and flats.

Fingerings according to the equal construction, in contrary motion, of major scales, with an equal number of sharps and flats.

Special virtuoso fingerings for the *strict legato* in the scales in thirds (published for the first time).

Other fingerings for the diatonic scales in thirds, by:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Odd fingerings by Couperin.

Examples (annotated).

Chromatic Scales in Thirds

Preparatory exercises for the chromatic scale in thirds.

Fingerings for the chromatic scale in minor thirds, by:
Clementi—Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás.

Table of fingerings for chromatic minor thirds, given by Alfred Cortot in his edition of the Etudes of Chopin.

Fingerings for the chromatic scale in major thirds, by:
Carl Tausig—Franz Liszt—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—I. Philipp.

Special fingerings by Alberto Jonás (published for the first time).

Also an *original fingering*, expressly written for this work by:
Ferruccio Busoni.

Special exercises to obtain velocity in the chromatic scales in thirds.

Various ways of practising the chromatic scales in thirds.

Examples (annotated).

Turns in Thirds

Preparatory exercises for turns in thirds.

Various fingerings.

Exercises for velocity.

Also an original mode of execution of turns in thirds (published for the first time), by:
Ernst von Dohnányi.

Examples (annotated).

Trills in Thirds

Preparatory exercises for the trills in thirds.
Various fingerings.
Exercises for velocity.
Trills in thirds with notes held.
Various trills in thirds.
Trills in thirds with alternating hands.

Examples (annotated).

Repeating Thirds

Various modes of execution.
Examples (annotated).

Arpeggios in Thirds

Examples (annotated).

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH IV & V

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER DOPPELNOTEN

TERZEN (Meisterschule der Terzen) . . . . .

Übungen um Kraft in den Fingern, Gleichmässigkeit des Tones und Geläufigkeit zu entwickeln.

Übungen zur Erlangung von Gleichmässigkeit und Behendigkeit in den drei heiklen Stellen der diatonischen Terzentonleiter.

Übungen, um Geschmeidigkeit und Kraft der Hand zu erlangen.

Besondere Übungen für 5/3 und 4/2, und als Vorbereitung für die Triller in Terzen.

Ausserdem Übungen von:
M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp—Franz Liszt—Johannes Brahms.

Diatonische Terzentonleitern

Allgemeiner Fingersatz für alle Dur und Moll Tonleitern ohne Berücksichtigung der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, der Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B.

Fingersätze nach der gleichmässigen Konstruktion, in entgegengesetzter Richtung, von Durtonleitern mit gleicher Zahl von Kreuz und B.

Besondere Virtuoso Fingersätze für das *strikte legato* in Terzentonleitern (zum ersten Mal veröffentlicht).

Fingersätze für die diatonischen Terzentonleitern von:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Sonderbare Fingersätze von Couperin.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Chromatische Terzentonleitern

Vorübungen für die chromatischen Terzentonleitern.

Fingersätze für die chromatischen Tonleitern in kleinen Terzen, von:
Clementi—Czerny—Hummel—Theodore Kullak—Franz Liszt—Carl Tausig—Frederick Chopin—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman—Leopold Godowsky—Alfred Cortot—Alberto Jonás.

Verzeichnis von Fingersätzen für die chromatische Tonleiter in kleinen Terzen, von Alfred Cortot in seiner Ausgabe der Chopinschen Etüden angegeben.

Fingersätze für die chromatische Tonleiter in grossen Terzen, von:
Carl Tausig—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp—Franz Liszt—M. Moszkowski.

Besondere Fingersätze von Alberto Jonás (zum ersten Mal veröffentlicht).

Auch ein *Originalfingersatz*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ferruccio Busoni.

Besondere Übungen, um Geläufigkeit beim Spielen von chromatischen Terzentonleitern zu erzielen.

Verschiedene Arten die chromatischen Terzentonleitern zu üben.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Doppelschläge in Terzen

Vorübungen für die Doppelschläge in Terzen.

Verschiedene Fingersätze.

Übungen, um Schnelligkeit zu erlangen.

Auch eine eigenartige Ausführung der Doppelschläge in Terzen (zum ersten Mal veröffentlicht) von:
Ernst von Dohnányi.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Triller in Terzen

Vorübungen für die Triller in Terzen.
Verschiedene Fingersätze.
Übungen zur Erlangung von Geschwindigkeit.
Triller in Terzen mit gehaltenen Noten.
Verschiedene Triller in Terzen.
Triller in Terzen mit sich ablösenden Händen.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Terzen Repetitionen

Verschiedene Ausführungen.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Arpeggien in Terzen

Beispiele (mit Anmerkungen).

TABLE des MATIERES
LIVRES IV & V

ÉCOLE COMPLÈTE DE DOUBLES NOTES . . .

TIERCES (École magistrale des tierces) . . . .

Exercices pour développer la force des doigts, l'égalité du son et l'agilité.

Exercices pour obtenir l'égalité et la dextérité aux trois endroits difficiles de la gamme diatonique en tierces.

Exercices pour obtenir la flexibilité et la force de la main.

Exercices spéciaux pour 5/3 et 4/2 et comme préparation pour les trilles en tierces.

Exercices supplémentaires de:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp —Franz Liszt—Johannes Brahms.

Gammes diatoniques en tierces

Doigté général pour toutes les gammes majeures et mineures en tierces, sans égard pour la construction identique-en sens contraire-des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols.

Doigté selon la construction identique-en sens contraire-des gammes majeures ayant le même nombre de dièzes et de bémols.

Doigtés spéciaux de "virtuose" pour le *légato strict* dans les gammes en tierces (publié pour la première fois).

Autres doigtés pour les gammes en tierces, par:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp—Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Doigté curieux de Couperin.

Exemples (annotés).

Gammes chromatiques en tierces

Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en tierces.

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures, par:
Clementi — Czerny — Hummel — Theodore Kullak — Franz Liszt — Carl Tausig — Frederick Chopin — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir de Pachman — Leopold Godowsky — Alfred Cortot — Alberto Jonás.

Tableau des doigtés pour la gamme chromatique en tierces mineures dressé par Alfred Cortot dans son édition des Études de Chopin.

Doigtés pour la gamme chromatique en tierces majeures, par:
Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp.

Doigtés spéciaux par Alberto Jonás (publié pour la premiére fois).

Ainsi qu'un *doigté original*, écrit expressément pour cette oeuvre, par: *Ferruccio Busoni.*

Exercices spéciaux pour obtenir la vélocité dans les gammes chromatiques en tierces.

Diverses manières d'étudier les gammes chromatiques en tierces.

Exemples (annotés).

Mordents Circulaires en tierces

Exercices préparatoires pour les mordents circulaires en tierces.

Doigtés divers.

Exercices de vélocité.

Ainsi qu'un mode d'exécution original s'applicant aux mordents circulaires en tierces (publié pour la première fois) par: *Ernst von Dohnányi.*

Exemples (annotés).

Trilles en tierces

Exercices préparatoires pour les trilles en tierces.

Doigtés divers.

Exercices de vélocité.

Trilles en tierces avec notes tenues.

Trilles divers en tierces.

Trilles en tierces avec mains alternantes.

Exemples (annotés).

Tierces répétées.

Différents modes d'exécution.

Exemples (annotés).

Arpèges en tierces

Exemples (annotés).

ÍNDICE
LIBROS IV & V

ESCUELA COMPLETA DE DOBLES NOTAS . .

TERCERAS (Escuela Magistral de Terceras) . .

Ejercicios para dar fuerza a los dedos, igualdad de sonido y agilidad.

Ejercicios para obtener igualdad y destreza en los tres puntos difíciles de la escala diatónica en terceras.

Ejercicios para obtener flexibilidad del pulgar y de la mano,

Ejercicios especiales para 5/3 y 4/2 y como preparación para los trinos en terceras.

Ejercicios suplementarios de:

M. Moszkowski—Carl Tausig—Rafael Joseffy—I. Philipp —Franz Liszt—Johannes Brahms.

Escalas Diatónicas en Terceras

Digitación general para todas las escalas mayores y menores en terceras, sin considerar la construcción idéntica—en sentido contrario—de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles.

Digitaciones conforme a la construcción idéntica—en sentido contrario — de las escalas mayores que poseen en la clave el mismo número de sostenidos y de bemoles.

Digitaciones especiales de virtuosidad, para el *legato estricto* en las escalas en terceras (publicadas por la primera vez).

Otras digitaciones para las escalas diatónicas en terceras, de:
Clementi—Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—Plaidy—I. Philipp —Rosenthal-Schytte—M. Moszkowski—Ferruccio Busoni—Digitaciones curiosas de Couperin.

Ejemplos (anotados).

Escalas Cromáticas en Terceras

Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en terceras.

Digitaciones para la escala cromática en terceras menores. de:
Clementi — Czerny — Hummel — Theodore Kullak — Franz Liszt — Carl Tausig — Frederick Chopin — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Rafael Joseffy—Hugo Riemann—Carl Klindworth—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—Vladimir von Pachman — Leopold Godowsky — Alfred Cortot — Alberto Jonás.

Tabla de digitaciones para la escala cromática en terceras menores, dada por Alfred Cortot en su edición de los Estudios de Chopin.

Digitaciones para la escala cromática en terceras mayores, de:
Carl Tausig—Franz Liszt—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—Ferruccio Busoni—I. Philipp.

Digitaciones especiales de Alberto Jonás (publicadas por primera vez).

Además, una *digitación original*, escrita especialmente para esta obra, por: *Ferruccio Busoni.*

Ejercicios especiales para obtener velocidad en las escalas cromáticas en terceras.

Varias maneras de trabajar las escalas cromáticas en terceras.

Ejemplos (anotados).

Mordentes Circulares en Terceras

Ejercicios preparatorios para los mordentes circulares en terceras.

Varias digitaciones.

Ejercicios para la velocidad.

También una manera original de ejecutar los mordentes circulares en terceras (publicada por primera vez) de: *Ernst von Dohnányi.*

Ejemplos (anotados).

Trinos en Terceras

Ejercicios preparatorios para los trinos en terceras.

Varias digitaciones.

Ejercicios para la velocidad.

Trinos en terceras con notas tenidas.

Varios trinos en terceras.

Trinos en terceras con manos alternantes.

Ejemplos (anotados).

Repeticiones en Terceras

Varias maneras de ejecución.

Ejemplos (anotados).

Arpegios en Terceras

Ejemplos (anotados).

TABLE OF CONTENTS
BOOK IV (Continued)

Thirds with Alternating Hands
Partial (or blind) thirds with alternating hands.
Also, new modes of execution (published for the first time).
Examples (annotated).
Partial (or blind) Thirds
Examples (annotated).
Glissandos in Thirds
Examples (annotated).
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Ferruccio Busoni—Josef Lhevinne—Ossip Gabrilowitsch—Fannie Bloomfield-Zeisler—Arthur Friedheim—Ignaz Friedman—Rudolph Ganz—I. Philipp.

SIXTHS (Master School of Sixths) . . . . .
Exercises to increase the reach, strength and endurance of the hands.
Exercises to make the hands, wrists and forearms supple.
Exercises as preparation for the diatonic scales in sixths.
Exercises as preparation for the chromatic scales in sixths.
Additional exercises by:
Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.
Diatonic Scales in Sixths
Analysis and discussion of the various fingerings for the diatonic scales in sixths, given by:
Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás.
Special Fingerings for the Diatonic Scales in Sixths
Examples (annotated).
Chromatic Scale in Minor Sixths
Analysis and discussion of the various fingerings for chromatic scales in minor sixths, by:
Plaidy—Moszkowski—Klindworth—Ferruccio Busoni—Theodore Kullak — Rosenthal-Schytte — I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).
Chromatic Scale in Major Sixths
Fingerings by:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (new fingerings, published for the first time).
Broken Sixths
Exercises in broken sixths.
Diatonic scales in broken sixths.
Chromatic scales in broken sixths.
Examples (annotated).
Arpeggios in Sixths
Examples (annotated).
Turns in Sixths
Examples (annotated).
Repeating Sixths
Examples (annotated).
Trills in Sixths
Examples (annotated).
Partial (or blind) Sixths
Examples (annotated).
Sixths with Alternating Hands
Examples (annotated).
Partial (or blind) Sixths with Alternating Hands
(New modes of execution, published for the first time.)
Examples (annotated).
Glissandos in Sixths
Examples (annotated).
Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—I. Philipp.

FOURTHS (Master School of Fourths) . . . .
Exercises to obtain evenness and smoothness of execution in the playing of fourths.
Chromatic exercises in fourths.

INHALTSVERZEICHNIS
BUCH IV (Fortsetzung)

Terzen mit sich ablösenden Händen
Blinde Terzen mit sich ablösenden Händen.
Auch neue Ausführungen (zum ersten Mal veröffentlicht).
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Terzen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Glissandi in Terzen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Fannie Bloomfield-Zeisler — Arthur Friedheim — Ignaz Friedman — Rudolph Ganz — I. Philipp.

SEXTEN (Meisterschule der Sexten) . . . . .
Übungen, um die Ausdehnung, Kraft und Ausdauer der Hände zu steigern.
Übungen, um Hände, Handgelenke und Vorderarme gelenkig zu machen.
Übungen als Vorbereitung für die diatonischen Tonleitern in Sexten.
Übungen als Vorbereitung für die chromatischen Tonleitern in Sexten.
Ausserdem Übungen von:
Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.
Diatonische Tonleitern in Sexten
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für die diatonischen Tonleitern in Sexten, angegeben von:
Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski—Hans von Bülow—Alberto Jonás.
Besondere Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Chromatische Tonleiter in kleinen Sexten
Analyse und Erörterung von den verschiedenen Fingersätzen für chromatische Tonleitern in kleinen Sexten von:
Plaidy—Moszkowski—Klindworth — Ferruccio Busoni—Theodore Kullak—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht).
Chromatische Tonleiter in grossen Sexten
Fingersätze von:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte—I. Philipp—Alberto Jonás (neue Fingersätze, zum ersten Mal veröffentlicht).
Gebrochene Sexten
Übungen in gebrochenen Sexten.
Diatonische Tonleitern in gebrochenen Sexten.
Chromatische Tonleitern in gebrochenen Sexten.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Arpeggien in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Doppelschläge in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Sexten Repetitionen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Triller in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Sexten mit sich ablösenden Händen
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Sexten mit sich ablösenden Händen
(Neue Ausführungsweisen, zum ersten Mal veröffentlicht.)
Beispiele (mit Anmerkungen).
Glissandi in Sexten
Beispiele (mit Anmerkungen).
Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Moriz Rosenthal—Ignaz Friedman—I. Philipp.

QUARTEN (Meisterschule der Quarten) . . .
Übungen, um Gleichmässigkeit beim Spielen der Quarten zu erlangen.
Ausserdem Übungen von:
Chromatische Übungen in Quarten.

TABLE des MATIERES

LIVRE IV (Continuation)

Tierces avec mains alternantes

Tierces partielles avec mains alternantes.

Ainsi que de nouveaux modes d'exécution (publié pour la première fois).

Exemples (annotés).

Tierces partielles

Exemples (annotés).

Glissandos en tierces

Exemples (annotés).

Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre par:

Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Fannie Bloomfield-Ziesler — Arthur Friedheim — Ignaz Friedman — Rudolph Ganz — I. Philipp.

SIXTES (École magistrale des sixtes) . . . .

Exercices pour augmenter la portée, la force et l'endurance des mains.

Exercices pour assouplir les mains, les poignets et les avant-bras.

Exercices préparatoires pour les gammes diatoniques en sixtes.

Exercices préparatoires pour les gammes chromatiques en sixtes.

Exercices supplémentaires de:

Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.

Gammes diatoniques en sixtes

Analyse et discussion des divers doigtés pour les gammes diatoniques en sixtes donnés par:

Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Hans von Bülow — Alberto Jonás.

Doigtés spéciaux pour les gammes diatoniques en sixtes

Exemples (annotés).

Gamme chromatique en sixtes mineures

Analyse et discussion des divers doigtés pour la gamme chromatique en sixtes mineures, par:

Plaidy — Moszkowski — Klindworth — Ferruccio Busoni — Theodore Kullak — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois).

Gamme chromatique en sixtes majeures

Doigtés de:

Ferruccio Busoni — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás (nouveaux doigtés, publiés pour la première fois).

Sixtes brisées

Exercices de sixtes brisées.

Gammes diatoniques en sixtes brisées.

Gammes chromatiques en sixtes brisées.

Exemples (annotés).

Arpèges en sixtes

Exemples (annotés).

Mordents circulaires en sixtes

Exemples (annotés).

Sixtes répétées

Exemples (annotés).

Trilles en sixtes

Exemples (annotés).

Sixtes partielles

Exemples (annotés).

Sixtes avec mains alternantes

Exemples (annotés).

Sixtes partielles avec mains alternantes

(Nouveaux modes d'exécution, publiés pour la première fois).

Glissandos en sixtes

Exemples (annotés).

Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Moriz Rosenthal — Ignaz Friedman — I. Philipp.

QUARTES (École magistrale des quartes) . . .

Exercices pour obtenir l'égalité et le poli de l'exécution en jouant les quartes.

Exercices chromatiques de quartes.

INDICE

LIBRO IV (Continuación)

Terceras con Manos Alternantes

Terceras parciales con manos alternantes.

También nuevas maneras de ejecución (publicadas por primera vez).

Ejemplos (anotados).

Terceras Parciales

Ejemplos (anotados).

Glissandos en Terceras

Ejemplos (anotados).

Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:

Ferruccio Busoni — Josef Lhevinne — Ossip Gabrilowitsch — Fannie Bloomfield-Zeisler — Arthur Friedheim — Ignaz Friedman — Rudolph Ganz — I. Philipp.

SEXTAS (Escuela Magistral de Sextas) . . . .

Ejercicios para aumentar el alcance, la fuerza y la resistencia de las manos.

Ejercicios para dar soltura a las manos, muñecas y antebrazos.

Ejercicios preparatorios para las escalas diatónicas en sextas.

Ejercicios preparatorios para las escalas cromáticas en sextas.

Ejercicios suplementarios de:

Rafael Joseffy — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Franz Liszt — Carl Czerny — Carl Tausig — Rosenthal-Schytte.

Escalas Diatónicas en Sextas

Análisis y discusión de las varias digitationes para las escalas diatónicas en sextas, dadas por:

Carl Czerny — Franz Liszt — Isidore Philipp — Moritz Moszkowski — Hans von Bülow — Alberto Jonás.

Digitaciones Especiales para las Escalas Diatónicas en Sextas

Ejemplos (anotados).

Escala Cromática en Sextas Menores

Análisis y discusión de las varias digitaciones para la escala cromática en sextas menores, de:

Plaidy — Moszkowski — Klindworth — Ferruccio Busoni — Theodore Kullak — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás.

Escala Cromática en Sextas Mayores

Digitaciones de:

Ferruccio Busoni — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte — I. Philipp — Alberto Jonás (nuevas digitaciones, publicadas par primera vez).

Sextas Quebradas

Ejercicios en sextas quebradas.

Escalas diatónicas en sextas quebradas.

Escalas cromáticas en sextas quebradas.

Ejemplos (anotados).

Arpegios en Sextas

Ejemplos (anotados).

Mordentes Circulares en Sextas

Ejemplos (anotados).

Repeticiones en Sextas

Ejemplos (anotados).

Trinos en Sextas

Ejemplos (anotados).

Sextas Parciales

Ejemplos (anotados).

Sextas con Manos Alternantes

Ejemplos (anotados).

Sextas Parciales con Manos Alternantes

(Nuevas maneras de ejecución, publicadas por primera vez.)

Ejemplos (anotados).

Glissandos en Sextas

Ejemplos (anotados).

Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:

Moriz Rosenthal — Ignaz Friedman — I. Philipp.

CUARTAS (Escuela Magistral de Cuartas) . . .

Ejercicios para adquirir igualdad y fluidez en la ejecución de las cuartas.

Ejercicios cromáticos en cuartas.

TABLE OF CONTENTS
BOOK IV (Continued)

Additional exercises by:
Carl Czerny — Franz Liszt — Carl Tausig — I. Philipp — M. Moszkowski — Rosenthal-Schytte.
Examples (annotated).

Diatonic Scales in Fourths
Preparatory exercises in broken fourths.
Various fingerings for the diatonic scales in fourths.

Preparatory Exercises for Pieces Quoted
Examples (annotated).

Chromatic Scale in Perfect Fourths

Chromatic Scale in Augmented Fourths
Fingerings for chromatic scales in perfect fourths and in augmented fourths, by:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski —Rosenthal-Schytte.

Trills in Perfect Fourths

Trills in Augmented Fourths
Examples (annotated).

Turns in Fourths

Arpeggios in Fourths

Preparatory Exercises for Pieces Quoted
Examples (annotated).

SECONDS . . . . . .
Diatonic Scales in Seconds
Chromatic Scales in Seconds
Also fingerings by:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Examples (annotated).

SEVENTHS . . . . . .
Chromatic Scales in Sevenths

MIXED DOUBLE NOTES . . . . . .
Exercises combining all double notes, from seconds to ninths.
Examples (annotated).
Also *original exercises,* expressly written for this work, by:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

BOOK V

RHYTHM—MEASURE—ACCENTS . . . .
The origin of rhythm; its definition and preponderant part in music.
The origin of the "measure"; its subordination to rhythm.
The meaning of accents; their great practical help in public performance.
Examples (annotated).

FINGERINGS . . . . . .
Rules, advices and suggestions for finding and employing correct, suitable fingerings.
Curious, very serviceable fingerings.
Examples (annotated).

THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF DYNAMICS AND AGOGICS . . . . . .

DYNAMICS . . . . . .
How to command every dynamic gradation.
How to obtain artistic, effective crescendos and diminuendos.
Dynamic contrasts: When and where to employ them.
Relation between the increase and decrease of tone volume and the subdivisions of the musical phrase.
The relation between *tempo* and shadings.
The dependence of agogics on the nature and structure of the theme.
Agogic contrasts: when and where to employ them.
Examples (annotated).

INHALTSVERZEICHNIS
BUCH IV (Fortsetzung)

Ausserdem Übungen von:
Carl Czerny — Franz Liszt — Carl Tausig — I. Philipp — M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Diatonische Tonleitern in Quarten
Vorübungen in gebrochenen Quarten.
Verschiedene Fingersätze für die diatonischen Tonleitern in Quarten.

Vorübungen für die zitierten Stücke
Beispiele (mit Anmerkungen).

Chromatische Tonleiter in reinen Quarten

Chromatische Tonleiter in übermässigen Quarten
Fingersätze für die chromatischen Tonleitern in reinen Quarten und in übermässigen Quarten, von:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski Rosenthal-Schytte.

Triller in reinen Quarten

Triller in übermässigen Quarten
Beispiele (mit Anmerkungen).

Doppelschläge in Quarten

Arpeggien in Quarten

Vorübungen für die zitierten Stücke
Beispiele (mit Anmerkungen).

SEKUNDEN . . . . . .
Diatonishe Tonleitern in Sekunden
Chromatische Tonleitern in Sekunden
Auch Fingersätze von:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Beispiele (mit Anmerkungen).

SEPTIMEN . . . . . .
Chromatische Tonleitern in Septimen

GEMISCHTE DOPPELNOTEN . . . . . .
Übungen, die alle Doppelnoten kombinieren von den Sekunden bis zu den Nonen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Auch *Originalübungen,* eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

BUCH V

RHYTHMUS—TAKT—AKZENTE . . . . .
Der Ursprung des Rhythmus; dessen Erklärung und hervorragende Wichtigkeit in der Musik.
Der Ursprung des "Taktes"; dessen Abhängigkeit vom Rhythmus.
Die Bedeutung von Akzenten; deren grosse Hilfe beim öffentlichen Vortrag.
Beispiele (mit Anmerkungen).

FINGERSÄTZE . . . . . .
Regeln, Ratschläge und Anweisungen, um richtige, passende Fingersätze zu finden und anzuwenden.
Eigentümliche, äusserst nützliche Fingersätze.
Beispiele (mit Anmerkungen).

DIE KÜNSTLERISCHE ANWENDUNG DER DYNAMISCHEN UND AGOGISCHEN MITTEL .

DYNAMIK . . . . . .
Wie man jegliche dynamische Abstufung beherrschen lernt.
Wie man künstlerische und wirkungsvolle crescendos und diminuendos hervorbringen kann.
Kontraste—deren örtliche und zeitliche Anwendung.
Beziehungen zwischen der Steigerung und der Abnahme in Bezug auf die Tonstärke, und die Unterabteilungen des musikalischen Satzes.
Beziehungen zwischen *Tempo* und Schattierungen.
Die Abhängigkeit der Agogik von dem thematischen Charakter und der thematischen Gestaltung.
Agogische Kontraste—deren örtliche und zeitliche Anwendung.
Beispiele (mit Anmerkungen).

TABLE des MATIERES

LIVRE IV (Continuation)

Exercices supplémentaires de:
Carl Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—I. Philipp—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Exemples (annotés).
Gammes diatoniques en quartes
Exercices préparatoires de quartes brisées.
Doigtés divers pour les gammes diatoniques en quartes.
Exercices préparatoires pour les morceaux cités
Exemples (annotés).
Gamme chromatique en quartes justes
Gamme chromatique en quartes augmentées
Doigtés pour les gammes chromatiques en quartes justes et quartes augmentées, de:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Trilles en quartes justes
Trilles en quartes augmentées
Exemples (annotés).
Mordents circulaires en quartes
Arpèges en quartes
Exercices préparatoires pour les morceaux cités
Exemples (annotés).
SECONDES . . . . . .
Gammes diatoniques en secondes
Gammes chromatiques en secondes
Ainsi que les doigtés de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Exemples (annotés).
SEPTIÈMES . . . . . .
Gammes Chromatiques en Septièmes
DOUBLES NOTES MIXTES . . . . . .
Exercices combinant toutes les doubles notes, depuis les secondes, jusqu'aux neuvièmes.
Exemples (annotés).
Ainsi que des *exercices originaux,* écrits expressément pour cette oeuvre, par:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

LIVRE V

RYTHME—MESURE—ACCENTS . . . . .
Origine du rythme; sa définition et son rôle prépondérant dans la musique.
Origine de la "mesure"; la "mesure" subordonnée au rythme.
La signification des accents; leur grande utilité pratique pour le jeu eu public.
Exemples (annotés).
DOIGTÉS . . . . . .
Règles, conseils et suggestions pour trouver et employer des doigtés corrects et appropriés.
Doigtés curieux, mais très utiles.
Exemples (annotés).
L'EMPLOI ARTISTIQUE DES MOYENS DYNAMIQUES ET AGOGIQUES . . . . .
DYNAMIQUE . . . . . .
Comment parfaire l'emploi de chaque degré dynamique.
Comment produire des crescendos et des diminuendos artistiques et effectifs.
Contrastes dynamiques: quand et où les employer.
Relation entre l'augmentation et la diminution du son d'une part et les subdivisions de la phrase musicale de l'autre.
Relation entre le temps et les nuances.
En quoi l'agogique dépend de la nature et de la structure du thème.
Contrastes agogiques: quand et où les employer.
Exemples (annotés).

INDICE

LIBRO IV (Continuación)

Ejercicios suplementarios de:
Carl Czerny—Franz Liszt—Carl Tausig—I. Philipp—M. Moszkowsky—Rosenthal-Schytte.
Ejemplos (anotados).
Escalas Diatónicas en Cuartas
Ejercicios preparatorios en cuartas quebradas.
Varias digitaciones para las escalas diatónicas en cuartas.
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas
Ejemplos (anotados).
Escala Cromática en Cuartas Justas
Escala Cromática en Cuartas Aumentadas
Digitaciones para las escalas en cuartas justas y cuartas aumentadas, de:
Carl Czerny—Franz Liszt—I. Philipp—M. Moszkowski—Rosenthal-Schytte.
Trinos en Cuartas Justas
Trinos en Cuartas Aumentadas
Ejemplos (anotados).
Mordentes Circulares en Cuartas
Arpegios en Cuartas
Ejercicios preparatorios para las piezas citadas
Ejemplos (anotados).
SEGUNDAS . . . . . .
Escalas Diatónicas en Segundas
Escalas Cromáticas en Segundas
También las digitaciones de:
Ferruccio Busoni—M. Moszkowski.
Ejemplos (anotados).
SÉTIMAS . . . . . .
Escalas Cromáticas en Sétimas . . . . . .
DOBLES NOTAS MIXTAS . . . . . .
Ejercicios que combinan todas las dobles notas, desde las segundas hasta las novenas.
Ejemplos (anotados).
Además, ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:
Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Arthur Friedheim—Ferruccio Busoni—Emil von Sauer—I. Philipp.

LIBRO V

RITMO—COMPÁS—ACENTOS . . . . . .
Origen del ritmo, su definición y preponderancia en la música.
Origen del compás, su subordinación al ritmo.
Significación de los acentos; gran ayuda práctica que dan en la ejecución ante el público.
Ejemplos (anotados).
DIGITACIONES . . . . . .
Reglas, consejos e indicaciones para encontrar y emplear las digitaciones correctas y adecuadas.
Digitaciones curiosas, de gran utilidad.
Ejemplos (anotados).
EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS MEDIOS DINÁMICOS Y AGÓGICOS . . . . . .
DINÁMICA . . . . . .
Como adquirir dominio de todas las gradaciones dinámicas.
Como producir crescendos y diminuendos artísticos y de efecto.
Contrastes dinámicos; cuando y donde emplearlos.
Relación entre el aumento y la disminución del volumen del sonido y las subdivisiones de la frase musical.
Relación entre el tiempo y los matices.
Subordinación de los medios agógicos a la naturaleza y estructura del tema.
Contrastes agógicos: cuando y donde emplearlos.
Ejemplos anotados).

TABLE OF CONTENTS

BOOKS VI and VII

COMPLETE SCHOOL OF OCTAVES, STACCATO AND CHORDS (Master School of Octaves. Staccato and Chords).

Octaves . . . . . .

Wrist touch—arm touch—speed and strength of the nerves.
Exercises to obtain speed and strength of wrists, forearms and arms.

Exercises for flexibility and speed of the thumbs in octave-playing.

Exercises to obtain strength and accuracy of the fifth finger in octave-playing.

Staccato exercises with notes held.

Staccato exercises in single notes, thirds, fourths, sixths, octaves and mixed double notes.

Preparatory exercises for legato-playing in octaves.
Legato octaves (diatonic and chromatic scales; arpeggios).
Examples (annotated).
Special exercises for obtaining a rapid "tremolo" motion of the wrists, forearms and arms.

Special exercises for obtaining great speed in the playing of staccato octaves.

Diatonic and chromatic scales in octaves.
Examples (annotated).

Trills in Octaves.
Examples (annotated).

Arpeggios in Octaves.
Examples (annotated).

Turns in Octaves.
Examples (annotated).

Skips in Octaves.
Examples (annotated).

Repetitions in Octaves.
Examples (annotated).

Octaves with Alternating Hands.
Examples (annotated).

Interlocked Octaves.
Examples (annotated).

Partial (or blind) Octaves.
Examples (annotated).

Partial (or blind) Octaves with Alternating Hands.
Examples (annotated).

Partial, Interlocked Octaves.
Examples (annotated).

Glissandos in Octaves.
Examples (annotated).

Chords . . . . . .

Exercises to obtain fulness of tone in chord-playing.

The functions of the arm, shoulder and back in chord-playing.

Various exercises to obtain accuracy, speed, lightness and strength in the playing of chords.

Trills, Arpeggios, Turns and Repetitions in Chords.
Examples (annotated).

Chords with Alternating Hands.
Examples (annotated).

Mixed Chords and Octaves.
Examples (annotated).

Mixed Chords and Single Notes.
Examples (annotated).

Chords with Grace Notes.
Examples (annotated).

Arpeggiated Chords.
Examples (annotated).

The Tremolo.
Examples (annotated).

Also *original exercises*, expressly written for this work, by:
Emil von Sauer — Josef Lhevinne — Ignaz Friedman — Ferruccio Busoni—Ossip Gabrilowitsch—Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim—Fannie Bloomfield-Zeisler.

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI und VII

VOLLSTÄNDIGE SCHULE DER OKTAVEN, STACCATI UND AKKORDE (Meisterschule der Oktaven, Staccati und Akkorde) . . . . .

Oktaven . . . . . .

Gelenkanschlag — Armanschlag — Nervenschnelligkeit und Nervenkraft.
Übungen zur Erlangung von Schnelligkeit und Kraft in den Handgelenken, Vorderarmen und Armen.
Übungen zur Erlangung von Biegsamkeit und Behendigkeit in den Daumen beim Oktaven-spiel.
Übungen zur Erlangung von Kraft und Treff-sicherheit im fünften Finger beim Oktaven-spiel.
Staccatoübungen mit gehaltenen Noten.
Staccatoübungen von einzelnen Noten, Terzen, Quarten, Sexten, Oktaven und gemischten Doppelnoten.
Vorübungen für Legatospiel in Oktaven.
Legatooktaven (diatonische und chromatische Tonleitern; Arpeggien).
Beispiele (mit Anmerkungen).
Besondere Übungen zur Erlangung von einer schnellen "Tremolo" Bewegung der Handgelenke, Vorderarme und Arme.
Besondere Übungen zur Erlangung von grosser Schnelligkeit beim Spielen von Staccatooktaven.
Diatonische und chromatische Tonleitern in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Triller in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Arpeggien in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Doppelschläge in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Sprünge in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Repetitionen in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Oktaven mit sich ablösenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Oktaven mit ineinander greifenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Oktaven mit sich ablösenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Blinde Oktaven mit ineinander greifenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Glissandi in Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Akkorde . . . . . .

Übungen um Tonfülle beim Spielen von Akkorden zu erlangen.
Die Funktionen des Armes, der Schulter und des Rückens beim Spielen von Akkorden.
Verschiedene Übungen zur Erlangung von Treffsicherheit, Schnelligkeit, Leichtigkeit und Kraft beim Spielen von Akkorden.
Triller, Arpeggien, Doppelschläge und Repetitionen in Akkorden.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Akkorde mit sich ablösenden Händen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Gemischte Akkorde und Oktaven.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Gemischte Akkorde und einzelne Noten.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Akkorde mit Verzierungen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Akkorde in Arpeggioform.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Das Tremolo.
Beispiele (mit Anmerkungen).

Auch *Originalübungen*, eigens für dieses Werk geschrieben, von:
Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ferruccio Busoni — Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim—Fannie Bloomfield-Zeisler.

TABLE des MATIÈRES

LIVRES VI & VII

ÉCOLE COMPLÈTE D'OCTAVES, DU STACCATO ET DES ACCORDS (École Magistrale d'octaves, du staccato et des accords) . . . . . .

Octaves . . . . . .

Toucher du poignet. Toucher du bras. Rapidité et force des nerfs.

Exercices pour obtenir la vitesse et la force des poignets, des avant-bras et des bras.

Exercices pour obtenir la flexibilité et la dextérité du pouce en vue du jeu d'octaves.

Exercices pour obtenir force et justesse du cinquième doigt en vue du jeu d'octaves.

Exercices de staccato avec notes tenues.

Exercices de staccato en notes simples, en tierces, quartes, sixtes, octaves et doubles notes mixtes.

Exercices préparatoires pour le jeu légato d'octaves.

Octaves légato (gammes diatoniques et chromatiques; arpèges).

Exemples (annotés).

Exercices spéciaux pour obtenir un mouvement rapide de "trémolo" des poignets et des avant-bras.

Exercices spéciaux pour obtenir une grande rapidité dans le jeu des octaves staccato.

Gammes diatoniques et chromatiques en octaves.

Exemples (annotés).

Trilles en octaves.

Exemples (annotés).

Arpèges en octaves.

Exemples (annotés).

Mordents circulaires en octaves.

Exemples (annotés).

Sauts en octaves.

Exemples (annotés).

Répétitions en octaves.

Exemples (annotés).

Octaves avec mains alternantes.

Exemples (annotés).

Octaves avec mains chevauchantes.

Exemples (annotés).

Octaves partielles.

Exemples (annotés).

Octaves partielles avec mains alternantes.

Exemples (annotés).

Octaves partielles avec mains chevauchantes.

Exemples (annotés).

Glissandos en octaves.

Exemples (annotés).

Accords . . . . . .

Exercices pour obtenir la plénitude du son dans les accords.

Fonctions du bras, de l'épaule et du dos dans le jeu des accords.

Divers exercices pour obtenir la justesse, la rapidité, la légèreté et la force dans le jeu des accords.

Trilles, arpèges, mordents circulaires et répétitions en accords.

Exemples (annotés).

Accords avec mains alternantes.

Exemples (annotés).

Accords et octaves mélangés.

Exemples (annotés).

Accords et notes simples mélangés.

Exemples (annotés).

Accords avec notes d'agrément.

Exemples (annotés).

Accords arpégiés.

Exemples (annotés).

Le trémolo.

Exemples (annotés).

Ainsi que des *exercices originaux*, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ferruccio Busoni — Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim Fannie Bloomfield-Zeisler.

ÍNDICE

LIBROS VI & VII

ESCUELA COMPLETA DE LAS OCTAVAS, EL STACCATO Y LOS ACORDES (Escuela Magistral de las Octavas, el Staccato y los Acordes) .

Octavas . . . . . .

"Toucher" de la muñeca. "Toucher" del brazo. Velocidad y fuerza de los nervios.

Ejercicios para adquirir velocidad y fuerza de las muñecas, antebrazos y brazos.

Ejercicios para la flexibilidad y rapidez de los pulgares al tocar las octavas.

Ejercicios para adquirir fuerza y seguridad en los quintos dedos al tocar las octavas.

Ejercicios de staccato con notas tenidas.

Ejercicios de staccato en notas simples, terceras, cuartas, sextas, octavas, y dobles notas mixtas.

Ejercicios preparatorios para tocar legato en octavas.

Octavas legato (escalas diatónicas y cromáticas; arpegios).

Ejemplos (anotados).

Ejercicios especiales para el movimiento rápido de "trémolo" de las muñecas, los antebrazos y los brazos.

Ejercicios especiales para obtener gran velocidad en las octavas staccato.

Escalas diátonicas y cromáticas en octavas.

Ejemplos (anotados).

Trinos en Octavas.

Ejemplos (anotados).

Arpegios en Octavas.

Ejemplos (anotados).

Mordentes Circulares en Octavas.

Ejemplos (anotados).

Saltos en Octavas.

Ejemplos (anotados).

Repeticiones en Octavas.

Ejemplos (anotados).

Octavas con Manos Alternantes.

Ejemplos (anotados).

Octavas con Manos Superpuestas.

Ejemplos (anotados).

Octavas Parciales.

Ejemplos (anotados).

Octavas Parciales con Manos Alternantes.

Ejemplos (anotados).

Octavas Parciales con Manos Superpuestas.

Ejemplos (anotados).

Glissandos en Octavas.

Ejemplos (anotados).

Acordes . . . . . .

Ejercicios para obtener plenitud de sonido al tocar acordes.

Funciones del brazo, el hombro y la espalda al tocar acordes.

Varios ejercicios para obtener seguridad, rapidez, ligereza y fuerza al tocar acordes.

Trinos, Arpegios, Mordentes Circulares y Repeticiones en Acordes.

Ejemplos (anotados).

Acordes con Manos Alternantes.

Ejemplos (anotados).

Acordes y Octavas Mezclados.

Ejemplos (anotados).

Acordes y Notas Simples Mezclados.

Ejemplos (anotados).

Acordes con Notas de Adorno.

Ejemplos (anotados).

Acordes Arpegiados.

Ejemplos (anotados).

El Trémolo.

Ejemplos (anotados).

Además, *ejercicios originales*, escritos especialmente para esta obra, por:

Emil von Sauer—Josef Lhevinne—Ignaz Friedman—Ferruccio Busoni — Ossip Gabrilowitsch — Leopold Godowsky—Rudolph Ganz—Arthur Friedheim Fannie Bloomfield-Zeisler.

TABLE OF CONTENTS

BOOKS VI and VII (Continued)

THE ARTISTIC EMPLOYMENT OF THE PIANO PEDALS . . . . . .

Description of the mechanism of the three pedals used on modern pianos.

The damper pedal: its functions, use and artistic effects.

Harmonic overtones.

Division of the keyboard in connection with the employment of the damper pedal.

Numerous artistic effects produced by a skilful employment of the damper pedal.

Examples (annotated).

Pedal methods by Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Examples (annotated).

The soft pedal: its functions, use and artistic effects.

Examples (annotated).

Difference of mechanism and of acoustic effects on grand pianos and on upright pianos.

Special effects with the soft pedal prescribed by Beethoven, which could be obtained formerly, but are impossible to produce nowadays.

Examples (annotated).

The veiled tone obtained by the use of the soft pedal.

Examples (annotated).

The prolongation or sustaining pedal. Its functions, use and artistic effects.

Examples (annotated).

Other Pedals (Boesendorfer, Zaccharias)

PHRASING . . . . . .

Definition of phrasing in music.

The object of the bars used in music.

Faulty division of the bars and faulty time-signatures in piano pieces by Beethoven, Chopin, Schumann (Riemann's Catechism of piano-playing).

The dependence of phrasing on the nature and structure of the theme.

Analysis and discussion of various ways of phrasing compositions of J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.

Examples (annotated).

THE ART OF MEMORIZING . . . . . .

Impression — Perception — Comprehension — Retention — Observation—Concentration—Comparison—Association.

Remembrance—Recollection.

Various kinds of memories.

Various ways of memorizing.

The faithful, lasting memory.

Examples (annotated).

EXERCISES FOR FINGERS, WRISTS AND ARMS AWAY FROM THE PIANO . . . . . .

Useful exercises.

The uselessness and danger of mechanical appliances.

READING AT SIGHT . . . . . .

Examples (annotated).

PIANOSCRIPT BOOK . . . . . .

SCHEDULES OF DAILY PRACTICE . . . . .

EMBELLISHMENTS IN MUSIC . . . . . .

Origin and object of the grace notes used in music.

Correct execution of the long and of the short *appoggiatura* (Philipp Emmanuel Bach—Leopold Mozart—Hummel—Köhler — Marx — Riemann — Eslava — Le Carpentier — Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott —Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Examples (annotated).

Correct execution of the old and of the new *acciacatura.*

Examples (annotated).

The mordent and inverted mordent.

Examples (annotated).

The double mordent.

Examples (annotated).

The turn.

Examples (annotated).

Trills.

Examples (annotated).

INHALTSVERZEICHNIS

BUCH VI and VII (Fortsetzung)

DER KÜNSTLERISCHE GEBRAUCH DER KLAVIER-PEDALE . . . . . .

Beschreibung des Mechanismus der drei an modernen Klavieren verwandten Pedale.

Das laute oder das rechte Pedal—dessen Funktionen, Anwendung und künstlerische Wirkungen.

Obertöne.

Einteilungen der Klaviatur in Bezug auf die Anwendung des rechten Pedals.

Zahlreiche künstlerische Wirkungen, die durch einen geschickten Gebrauch des rechten Pedals hervorgebracht werden können.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Pedalmethoden von: Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Die Verschiebung oder das linke Pedal—dessen Funktionen, Gebrauch und künstlerische Wirkungen.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Der Unterschied zwischen dem Mechanismus und den akustischen Wirkungen bei Flügeln und Pianinos.

Besondere Wirkungen des linken Pedals, wie sie durch die Angaben von Beethoven hervorgebracht wurden aber heutzutage nicht mehr möglich sind.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Der durch den Gebrauch der Verschiebung hervorgerufene verschleierte Ton.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Das Prolongation oder anhaltende Pedal—dessen Funktionen, Gebrauch und künstlerische Wirkungen.

Beispiele (mit Anmerkungen).

ANDERE PEDALE (Boesendorfer, Zaccharias).

PHRASIERUNG . . . . . .

Erklärung des Phrasierens in der Musik.

Die Bedeutung der Taktstriche in der Musik.

Fehlerhafte Anwendung der Taktstriche und fehlerhaftes Zeitmass in Klavierstücken von Beethoven, Chopin, Schumann (Riemann's Katechismus des Klavierspiels).

Die Abhängigkeit des Phrasierens von dem thematischen Charakter und der thematischen Gestaltung.

Analyse und Erörterung der verschiedenen Arten des Phrasierens in Kompositionen von J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.

Beispiele (mit Anmerkungen).

DIE KUNST AUSWENDIG ZU LERNEN . . .

Eindruck — Wahrnehmung — Begriff — Beibehaltung — Beobachtung — Konzentration — Vergleich — Zusammenhang.

Erinnerung—Entsinnung.

Verschiedene Arten des Gedächtnisses.

Verschiedene Arten des Auswendiglernens.

Das zuverlässige, andauernde Gedächtnis.

Beispiele (mit Anmerkungen).

FINGER-HANDGELENK-UND ARMÜBUNGEN OHNE KLAVIER . . . . . .

Nützliche Übungen.

Die Nutzlosichkeit und Gefahr mechanischer Apparate.

VOM BLATT LESEN . . . . . .

Beispiele (mit Anmerkungen).

PIANOSCRIPT BUCH . . . . . .

PLAN FÜR TÄGLICHES ÜBEN . . . . . .

VERZIERUNGEN (Manieren) IN DER MUSIK .

Ursprung und Zweck der in der Musik angewandten Verzierungen.

Korrekte Ausführung der langen und der kurzen Vorschlagsnoten *(Appoggiatura).* Philipp Emmanuel Bach—Leopold Mozart — Hummel — Köhler — Marx — Riemann — Eslava—Le Carpentier—Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Beispiele (mit Anmerkungen).

Korrekte Ausführung der alten und der neuen *Acciacatura.*

Beispiele (mit Anmerkungen).

Der Mordent ("Beisser") und der Pralltriller.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Langer Mordent.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Der Doppelschlag.

Beispiele (mit Anmerkungen).

Triller

Beispiele (mit Anmerkungen).

TABLE des MATIÈRES

LIVRES VI & VII (Continuation)

L'EMPLOI ARTISTIQUE DES PÉDALES DU PIANO . . . . . .

Description du mécanisme des trois pédales des pianos modernes.

La pédale forte ou de droite. Ses fonctions, son emploi et ses effets artistiques.

Sons harmoniques.

Division du clavier par rapport à l'emploi de la pédale forte.

Nombreux effets artistiques produits par l'emploi habile de la pédale forte.

Exemples (annotés).

Méthodes de pédale, de Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Exemples (annotés).

La sourdine ou pédale de gauche. Ses fonctions, son emploi et ses effets artistiques.

Différence du mécanisme et des effets acoustiques entre les pianos à queue et les pianos droits.

Effets spéciaux de la sourdine—prescrits par Beethoven—qui pouvaient être obtenus autrefois, mais qui sont impossibles de nos jours.

Exemples (annotés).

La pédale de prolongation. Ses fonctions, son emploi et ses effets artistiques.

Exemples (annotés).

D'AUTRES PÉDALES (Boesendorfer, Zaccharias).

LA FAÇON DE PHRASER . . . . . .

Phraser—sa définition en musique.

Le but des barres employées en musique.

Emploi déplacé des barres et des signes de mesure dans des morceaux pour piano de Beethoven, Chopin, Schumann (Catéchisme du jeu du piano, par Riemann).

En quoi la manière de phraser dépend de la nature et de la structure du thème.

Analyse et discussion de diverses manières de phraser des compositions de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.

Exemples (annotés).

L'ART D'APPRENDRE PAR COEUR . . . .

Impression — Perception — Compréhension — Rétention — Observation—Concentration—Comparaison—Association.

Réminiscence. Souvenir.

Diverses sortes de mémoires.

Diverses façons d'apprendre par coeur.

La mémoire fidèle et durable.

Exemples (annotés).

EXERCICES DES DOIGTS, DES POIGNETS ET DES BRAS SANS LE PIANO . . . . .

Exercices utiles.

L'inutilité et le danger des appareils mécaniques.

LA LECTURE À PREMIÈRE VUE . . . . .

Exemples (annotés).

LE LIVRE PIANOSCRIPT . . . . . .

PLANS D'ÉTUDE JOURNALIÈRE . . . .

LES AGRÉMENTS EN MUSIQUE . . . . .

Origine et objet des agréments employés en musique.

Exécution correcte de l'appogiature longue et courte (Philipp Emmanuel Bach — Leopold Mozart — Hummel — Köhler—Marx—Riemann—Eslava—Le Carpentier—Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Exemples (annotés).

Exécution correcte de l'acciacature ancienne et moderne.

Exemples (annotés).

Le mordent et le mordent renversé.

Exemples (annotés).

Le double mordent.

Exemples (annotés).

Mordent circulaire.

Exemples (annotés).

Trilles.

Exemples (annotés).

INDICE

LIBROS VI & VII (Continuación)

EMPLEO ARTÍSTICO DE LOS PEDALES . . .

Descripción del mecanismo de los tres pedales de los pianos modernos.

El pedal fuerte. Sus funciones, uso y efectos artísticos.

Armónicos.

División del teclado respecto al empleo del pedal fuerte.

Numerosos efectos artísticos producidos por el empleo hábil del pedal fuerte.

Ejemplos (anotados).

Métodos de pedales, por Lavignac, Schmitt, Buschorzeff, Mathews, Whiting, Gaynor.

Ejemplos (anotados).

La sordina. Sus funciones, uso y efectos artísticos.

Diferencia en el mecanismo y los efectos acústicos en los piano de cola y los verticales.

Efectos especiales con la sordina, prescritos por Beethoven, que se podian hacer antes, pero que hoy dia son imposibles.

Ejemplos (anotados).

Pedal de Prolongación. Sus funciones, uso y efectos artísticos.

Ejemplos (anotados).

OTROS PEDALES (Boesendorfer, Zaccharias).

FRASEO . . . . . .

Fraseo. Su definición en música.

Objeto de las barras del compás que se usan en música.

Mal uso de las barras y de los signos de compás en piezas de Beethoven, Chopin, Schumann (Catecismo de la ejecución pianística, por Riemann).

Subordinación del fraseo a la naturaleza y estructura del tema.

Análisis y discusión de varias maneras de frasear composiciones de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms.

Ejemplos (anotados).

ARTE DE APRENDER DE MEMORIA . . . .

Impresión — Percepción — Comprensión — Retención — Observación — Concentración — Comparación — Asociación.

Reminiscencia—Recuerdo.

Varias clases de memoria.

Varias maneras de aprender de memoria.

Memoria fiel y duradera.

Ejemplos (anotados).

EJERCICIOS PARA LOS DEDOS, MUÑECAS Y BRAZOS HACIENDO ABSTRACCIÓN DEL PIANO . . . . . .

Ejercicios útiles.

Inutilidad y peligro de los aparatos mecánicos.

LECTURA A PRIMERA VISTA . . . . . .

Ejemplos (anotados).

EL LIBRO PIANOSCRITO . . . . . .

PROGRAMA DE ESTUDIO DIARIO . . . .

NOTAS DE ADORNO . . . . . .

Origen y objeto de las notas de adorno en música.

Ejecución correcta de la apoyatura larga y de la corta (Philipp Emanuel Bach—Leopold Mozart—Hummel—Köhler—Marx—Riemann—Eslava—Le Carpentier—Gaetano Nava—G. Mandell—William Mason—Dr. Calcott—Dannreuther—Reinecke—Theodore Kullak).

Ejemplos (anotados).

Ejecución correcta de la acciacatura antigua y moderna.

Ejemplos (anotados).

Mordente y mordente invertido.

Ejemplos (anotados).

Doble mordente.

Ejemplos (anotados).

Mordente circular.

Ejemplos (anotados).

Trinos.

Ejemplos (anotados).

TABLE OF CONTENTS
BOOKS VI and VII (Continued)

The sign of the tremolo.
Examples (annotated).
The arpeggio sign.
Examples (annotated).
Obsolete signs (used by J. S. Bach): the slur; the aspiration; the cadenza.
Examples (annotated).

CONCEPTION AND INTERPRETATION . .
How to conceive and interpret correctly the masterworks in music.
Examples (annotated).

EXPRESSION—MUSICAL PROSODY AND MUSICAL DECLAMATION . . . . . .
Analysis and discussion of what constitutes "expression, prosody and declamation" in music.
Examples (annotated).

EXECUTION AND RENDITION (Presentation) .
Personality and individuality in piano-playing.
How to attune the rendition to the inner life of the composition.
Examples (annotated).

STYLE . . . . . .
The difference of style of execution of the piano compositions by Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti — Haydn — W. A. Mozart — L. van Beethoven — F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy —F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Examples (annotated).

SUCCESSFUL PLAYING IN PUBLIC . . .
Suggestions and advices.
Temperament and fire—Restraint and deliberation.
Boldness, dash and abandon—Prudence.
Daring—Carefulness, preparation of keys.
Freedom of attitude and deportment, tempered by repose and poise.
Fear, uncertainty—Authority, courage.
Blurred memory—Clear mental vision.
Absentmindedness—Mental concentration.
Nervousness—Complete command of self
Also an Essay, expressly written for this work by Leopold Schmidt.

INHALTSVERZEICHNIS
BUCH VI und VII (Fortsetzung)

Das Tremolozeichen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Das Arpeggiozeichen.
Beispiele (mit Anmerkungen).
Veraltete Zeichen (von J. S. Bach angewandt); der Schleifer; der Nachschlag; die Kadenz.
Beispiele (mit Anmerkungen).

AUFFASSUNG UND INTERPRETATION . . .
Wie man die Meisterwerke in der Musik richtig versteht und interpretiert.
Beispiele (mit Anmerkungen).

AUSDRUCK—MUSIKALISCHE PROSODIE UND DEKLAMATION . . . . . .
Analyse und Erörterung von dem was "Ausdruck, Prosodie und Deklamation" in der Musik bedeutet.
Beispiele (mit Anmerkungen).

WIEDERGABE UND VORTRAG (Presentation) .
Persönlichkeit und Individualität im Klavierspiel.
Wie man die Vortragsweise mit dem seelischen Inhalt der musikalischen Komposition in Einklang bringt.
Beispiele (mit Anmerkungen).

STIL . . . . . .
Der Unterschied im Stil beim Spielen der Klavierkompositionen von: Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Beispiele (mit Anmerkungen).

ERFOLGREICHES SPIEL VOR DEM PUBLIKUM
Suggestionen und Ratschläge.
Temperament und Feuer—Zurückhaltung und Überlegung.
Kühnheit, Ausgelassenheit—Vorsicht.
Waghalsigkeit—Sorgfalt, Vorbereitung der Tasten.
Freiheit der Haltung gemässigt durch Ruhe und Gleichgewicht.
Angst, Unsicherheit—Autorität, Mut.
Verwischtes Gedächtnis—Klare, geistige Vision.
Zerstreutheit—Geistige Konzentration.
Nervosität—Volkommene Selbstbeherrschung.
Auch ein Aufsatz, eigens für dieses Werk geschrieben, von Leopold Schmidt.

TABLE des MATIERES
LIVRES VI & VII (Continuation)

Signe du trémolo.
Exemples (annotés).
Signe de l'arpège.
Exemples (annotés).
Signes désuets (employés par Bach): coulé; aspiration; cadence.
Exemples (annotés).

CONCEPTION ET INTERPRÉTATION . . .
Comment concevoir et interpréter correctement les chefs d'oeuvre de la musique.
Exemples (annotés).

EXPRESSION—PROSODIE ET DÉCLAMATION MUSICALE . . . . . .
Analyse et discussion de ce qui constitue "l'expression la prosodie et la déclamation" en musique.
Exemples (annotés).

EXÉCUTION—PRÉSENTATION (La façon de "dire" un morceau) . . . . . .
Personalité et individualité dans le jeu du piano.
Comment ajuster la "présentation" à l'esprit intime de l'oeuvre.

STYLE . . . . . .
La différence de style de l'exécution des oeuvres pour piano de: Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Exemples (annotés).

LE SUCCÈS EN PUBLIC . . . . . .
Suggestions et conseils.
Tempérament et feu—Répression et délibération.
Hardiesse, fougue, laisser-aller—Prudence.
Témérité—Soin, préparation des touches.
Liberté d'attitude et de maintien, tempéré par le repos et la pondération.
Peur, incertitude—Autorité, courage.
Mémoire confuse—Vision mentale claire.
Distraction—Concentration mentale.
Nervosité—Contrôle complet de soi-même.
Ainsi qu'un article, expressément écrit pour cette oeuvre, par:: Leopold Schmidt.

INDICE
LIBROS VI & VII (Continuación)

El signo de trémolo.
Ejemplos (anotados).
El signo de arpegio.
Ejemplos (anotados).
Signos anticuados (empleados por Bach): "coulé"; aspiración; cadencia.
Ejemplos (anotados).

CONCEPCIÓN E INTERPRETACIÓN . . . . .
Como concebir e interpretar correctamente las obras maestras de la música.
Ejemplos (anotados).

EXPRESIÓN — PROSODIA Y DECLAMACIÓN MUSICAL . . . . . .
Análisis y discusión de lo que constituye "expressión, prosodia y declamación" en música.

EJECUCIÓN—PRESENTACIÓN (Manera de Decir)
Personalidad e individualidad en la ejecución pianística.
Como ajustar la "presentación" al espíritu íntimo de la obra.
Ejemplos (anotados).

ESTILO . . . . . .
Diferencia de estilo en la ejecución de las obras pianísticas de: Couperin—Rameau—J. S. Bach—G. Händel—Domenico Scarlatti—Haydn—W. A. Mozart—L. van Beethoven—F. Schubert—C. M. von Weber—F. Mendelssohn-Bartholdy—F. Chopin—R. Schumann—F. Liszt—A. Rubinstein—J. Brahms—C. Debussy.
Ejemplos (anotados).

ÉXITO AL EJECUTAR EN PÚBLICO . . . .
Indicaciones y consejos.
Temperamento y fuego—Reserva y deliberación.
Atrevimiento, arrojo y abandono—Prudencia.
Audacia—Cuidado, preparación de las teclas.
Soltura de actitud y ademán atemperada por el reposo y la ponderación.
Temor, incertidumbre—Autoridad, valor.
Memoria confusa—Clara visión mental.
Distracción—Concentración mental.
Nerviosidad—Dominio completo de sí mismo.
Además, un articulo, escrito especialmente para esta obra por: Leopqld Schmidt.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 24 16 07 017 1